

# Tekst, musikk og mening

En fortolkende tilnærming med utgangspunkt i Arne Nordheims *Aftonland*

av Marthe Hagberg Andersen



Masteroppgave ved Institutt for Musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2014



Jeg vil si det samme hele tiden. Jeg er i hvert fall opptatt av de samme tingene fra stykke til stykke. For å sammenfatte det hele kan jeg kanskje legge til at jeg forsøker å fremkalle bilder fra det jeg vil kalle dypt erfaringsmateriale som er felles for oss alle. Jeg mener musikken kan nå ned til det plan hvor en møter mennesket helt alene. Graver en seg forbi alle lag av nytte, materialisme etc., begynner det å bli et fellesskap i ensomheten – Arne Nordheim i intervju med Lorentz Reitan (Reitan 1975 : 25-26).

# **Tekst, musikk og mening**

En fortolkende tilnærming med utgangspunkt i Arne Nordheims *Aftonland*

Marthe Hagberg Andersen

Masteroppgave ved Institutt for Musikkvitenskap

Våren 2014

Copyright Marthe Hagberg Andersen

2014

**Tekst, musikk og mening**

En fortolkende tilnærming med utgangspunkt i Arne Nordheims *Aftonland*

Marthe Hagberg Andersen

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

## Forord

I min familie har vi bestandig sagt at veien blir til mens man går. Slik har det også vært med denne oppgaven. Utgangspunktet har hele tiden vært det samme; en interesse for forholdet mellom musikk og språk. Det som har forandret seg underveis er innfallsvinkelen til, og utformingen av oppgaven, og endringene har kommet som et resultat av at de var påkrevd – enten fordi mine ideer ikke var praktisk gjennomførbare som et masterprosjekt, eller fordi de var for spesifikke til at det fantes noe stoff om dem å ta tak i. Her vil jeg benytte anledningen til å takke min veileder Erling E. Guldbrandsen som med sin faglige dyktighet og gode råd har drevet arbeidet fremover. Takk for inspirerende samtaler og konstruktiv kritikk!

For de fleste som avlegger en mastergrad ligger det mye arbeid bak også før selve prosessen med skriving er i gang, her er det på sin plass å komme med en takk til familien min som hele tiden har oppmuntret meg til å ta akkurat den utdannelsen jeg har mest lyst til, og bestandig har vært der i motbakkene. En stor takk rettes også til Jan Ove som ved siden av å bidra til diskusjoner rundt temaet mitt også har lest og kommentert deler av oppgaven.

Det er flere personer tilknyttet IMV som også fortjener en takk. Her vil jeg særlig trekke frem Peter Edwards som med et emne om musikalsk etterkrigsmodernisme høsten 2012 (antakeligvis uten at han selv var klar over det) virkelig forsterket interessen min for den senere tids klassiske musikk, og gjennom oppmuntring også har bidratt til at min oppgave omhandler et Nordheim-verk. Enkelte av mine medstudenter fortjener også å nevnes da de indirekte har bidratt til denne oppgavens eksistens. Dette gjelder spesielt medlemmene i *De Satslærdes Velforening* – takk for interessante faglige diskusjoner, hyggelig samvær og støtte, helt fra bachelornivå og frem til i dag!

Sist, men ikke minst, må jeg få takke Anders som har holdt ut med meg gjennom disse to årene. Jeg hadde ikke klart det på egenhånd.

Marthe Hagberg Andersen

Oslo, April 2014

## **Innholdsfortegnelse**

Innledning	s 1
DEL 1	s 12
Kapittel 1 : Diktene	s 13
DEL 2	s 25
Kapittel 2 : Første sats	s 26
Kapittel 3 : Andre sats	s 41
Kapittel 4 : Tredje (og fjerde) sats	s 50
DEL 3	s 62
Kapittel 5 : <i>Aftonland</i> i en større sammenheng	s 63
Kapittel 6 : Hvor finnes meningen?	s 77
Etterord	s 90
Litteraturliste	s 92





## Innledning

I denne oppgaven vil jeg ta for meg forholdet mellom tekst og musikk i Arne Nordheims verk for kammerensemble og sopran - *Aftonland* fra 1957, med fokus på opplevd mening og meningsdannelse. Dette innebærer flere ting. Når fokuset ligger på opplevd mening må jeg naturligvis basere meg på tolkning. Dernest er jeg, for å kunne undersøke dette, nødt til å si noe om *både* teksten *og* musikken. *Aftonland* baserer seg på fire dikt hentet fra Pär Lagerkvists diktsamling med samme navn fra 1953. Fordi Nordheim her har benyttet seg av tekster som i utgangspunktet ikke var ment å bli tonesatt, men altså fungerte som tekst i seg selv, vil jeg i det følgende forsøke å redegjøre for diktene i sin opprinnelige form før jeg nærmer meg musikkverket. Dette fører til et lite metodologisk krumspring. Når mitt utgangspunkt er *musikkverket Aftonland* innebærer det at jeg naturligvis har hørt musikken før jeg satte meg ned for å undersøke diktene, allikevel vil jeg altså i min tolkning av diktene gå frem *som om* jeg ikke har hørt den. Dette gjør jeg fordi min interesse her er hvordan, og om, den opplevde meningen i teksten forandrer seg når musikken kommer til. Etter å ha sett på diktene alene, vil jeg så gå inn i musikkverket. Dette gjøres hovedsakelig gjennom en analytisk fremgangsmåte hvor jeg går inn i hver sats og ser på hvordan musikken forholder seg til teksten. Analysen i seg selv tar ikke sikte på å være en fullblods musikkvitenskapelig analyse, men springer ut av den estetiske erfaringen, og benyttes dermed som et verktøy for å kunne si noe om denne. For å kunne få en bredere forståelse av verket vil jeg deretter sette det inn i en kontekst, primært med tanke på Nordheims øvrige komposisjoner, men også (kort) i forhold til dets samtid.

Etter dette kommer vi så til denne oppgavens andre fokus; meningsdannelsen (dette begrepet blir nærmere behandlet i oppgavens avsluttende kapittel). Her vil jeg se litt nærmere på hva som faktisk skjer når man sammenstiller tekst og musikk – er det slik at den ene går opp i den andre, eller fortsetter hver del å eksistere for seg selv også når de står sammen? Eller oppstår det i sammenstillingen av disse elementene noe mer enn bare summen av delene? Som et utgangspunkt for en slik diskusjon benytter jeg meg av Håvard Enges doktoravhandling fra 2010 *Music Reading Poetry – Hans Zender's Musical*

*Reception of Hölderlin.* I tillegg til å stå i fokus når det gjelder sammenstillingen av tekst og musikk fungerer også spørsmål om meningsdannelsen, hvor man finner selve meningen, og hvordan man går frem når man forsøker å forstå den, som en rød tråd i denne oppgaven. Sentrale kilder her vil være Hans Georg Gadamer og Roland Barthes.

Denne oppgaven har altså en sammensatt problemstilling som kan uttrykkes slik: Hvordan oppleves forholdet mellom tekst, musikk og mening i Arne Nordheims *Aftonland*? Og hvordan kan man gå frem for å undersøke slike forhold? For det første er jeg altså interessert i forholdet mellom tekst og musikk i *Aftonland*, og undersøker dette gjennom å se på den opplevde meningen i diktene selv, og i Nordheims tonesetting. For det andre legges det samtidig frem et perspektiv på hvordan dette forholdet kan forstås. Gjennom dette blir verket både et utgangspunkt for, og et eksempel på, hvordan man kan oppnå en forståelse av et slikt objekt. Således gjennomgår verket her en prosess hvor forståelsen oppnås gjennom å stadig belyse saken fra forskjellige sider, og kommentere sine egne fremgangsmåter.

Til grunn for denne oppgaven ligger det en interesse for både språk og musikk generelt, og poesi og klassisk musikk spesielt. Jeg har lenge vært fasinert av hvordan musikk kan oppleves som at den uttrykker noe – og at poesi ikke bare kan oppleves som et tekstlig fenomen, men også nærmest som noe klingende. Bakgrunnsteppet for denne oppgaven dannes således av rent personlige erfaringer av, og en interesse for, disse to fenomenene, og slik ble det også helt naturlig at jeg som et masterprosjekt skulle undersøke noe hvor jeg kunne gå nærmere inn i begge disse fenomenene. Etter å ha fundert en stund på mulige innfallsvinkler landet jeg til slutt på å bruke et musikkverk som benytter seg av en allerede skrevet tekst (med allerede skrevet sikter jeg her til at teksten i utgangspunktet fungerte som en selvstendig tekst, og dermed altså ikke var skrevet for å bli tonesatt). Valget falt på å undersøke muligheten for å gå nærmere inn i et Nordheimverk. Interessen for den nyere klassiske musikken har også fulgt meg en stund, og i Nordheim har jeg således funnet mye lytterglede. I tillegg har han jobbet mye med tekster gjennom sin karriere, så mulighetene var mange for valg av verk. At det nødvendigvis måtte bli *Aftonland*, ble tydelig allerede ved første gjennomlytting. Det var noe ved det som grep fatt i meg. At Nordheim her, faktisk også har benyttet seg av *hele* dikt – ikke bare deler av dem, førte i tillegg til at dette verket passet mine interesser som hånd i hanske.

Verket *Aftonland* har en noe utradisjonell besetning. I tillegg til at det altså er skrevet for en sopranstemme, er resten av besetningen slik: Pauker, vibrafon, cymbaler (suspendert), Tam-Tam (stor gong), celesta, harpe, første- og andrefiolin, bratsj, cello og kontrabass. I tillegg til det musikalske materialet kommer jeg også til å gå inn i valget av besetning og orkestrering for å undersøke hvordan disse faktorene påvirker opplevelsen av forholdet mellom tekst og musikk. I 1965 dukket det opp en ny versjon av *Aftonland* for kammerorkester og sopran, jeg har valgt å ikke ta denne med i betraktning men kun fokusere på den første versjonen (som i '59 ble utvidet til å *kunne* bli spilt med korisk strykebesetning, det er dette partituret jeg har fått tak i. Musikken er altså den samme som i '57, men her står det bare nedtegnelser om hvor mange strykere som skal spille de forskjellige temaene og motivene [oftest veksler det mellom *solo* og *tutti*, men en sjelden gang opptrer også betegnelser som *divisi*, *a2* og liknende] ). Jeg har også valgt å ikke fokusere på likheter og forskjeller mellom forskjellige innspillinger av verket. Jeg har selvsagt hørt flere enn én innspilling, men har, som sagt, valgt å forholde meg til en av dem under arbeidet med denne oppgaven. Dette er innspillingen fra 1996 med Siri Torjesen, BIT 20 Ensemble og Ingar Bergby (dirigent). Innspillingen er gjort med *fem* strykere, altså akkurat slik originalen var tenkt.

Dette er et av de aller tidligste Nordheim-verkene, eller rettere sagt; et av de første som har fått opusnummer. I boken *Arne Nordheim - Ingen –ismer for meg, takk!* utgitt i forbindelse med Arne Nordheim-utstillingen ved samme navn ved Henie Onstad Kunstsenter i 2013 står det beskrevet om *Aftonland*:

Det er først med sitt andre opus, *Aftonland* fra 1957, at Nordheim viser at han ikke bare er den fremste blant de unge og lovende – han er også noe utenom det vanlige. [...] *Aftonland* viser Nordheim fra sin mest vare og melodiske side, og står som en påle i norsk musikkhistorie. Stykket representerer også Nordheims gjennombrudd i Skandinavia: Det fikk strålende tilbakemeldinger fra oppføringene i Danmark, Sverige og til sist i Norge, der stykket fikk Festspillene i Bergens pris i 1960 (Nordal 2013 : 13).

Forut for dette går *Essay for strykekvartett* fra 1954, musikken til opplysningsfilmen *Grafikk* – som senere ble bearbeidet til stykket *Epigram*, fra 1955, og strykekvartetten med tittelen *Strykekvartett nr. 1* fra 1956, som ut i fra tittelen viser at det på den tiden var med akkurat dette verket Nordheims tidsregning begynte (jmf. Nordal 2013). *Strykekvartett nr 1* blir også regnet for å være Nordheims debut.

Om man bare skal trekke frem to ting som generelt kan beskrive Nordheim som komponist, tror jeg mange ville være enige med meg når jeg sier at han var opptatt av tekst og av klang. Ofte hver for seg, men meget ofte også sammen. I *Aftonland* har han plukket seg ut fire dikt fra Lagerkvists diktsyklus med samme navn, men i motsetning til i senere komposisjoner, hvor tekst kun er et av elementene i musikken, har han her benyttet seg av diktene som *hele* dikt og latt dem være i forgrunnen. I for eksempel *Epitaffio* fra 1963 benytter han seg av kun tre ord av Salvatore Quasimodos tekst *Ed è subito sera*, brukt i den elektroniske bearbejdede korsatsen som spilles av på lydbånd sammen med orkesteret (Reitan 2002 : 16 ). Selve diktet går slik:

*"Ognuno sta solo sul cuor della terra  
traffitto da un raggio di sole:  
ed è subito sera"* (Herresthal 2011 : 20).

Oversatt til norsk vil en versjon kunne være:

*"Hver og en står ensom på jordens hjerte,  
gjennomboet av en solstråle:  
og plutselig er det aften"* (loc.cit).

I det ferdige verket er det kun ordene solo (alene), terra (jord) og sera (aften) som lar seg identifiseres. Med *Epitaffio* (og *Katharsis* året før) ser man en vending i Nordheims komposisjonsstil. Der han tidligere var inspirert av både Bartok, Berg og Mahler (jmf. Nesheim 2012 : 33), tar han nå steget videre mot en teknikk som blandet to stiler som gjorde seg internasjonalt gjeldende på 50-, og utover 60-tallet; elektroakustikken og klangflatestilen.

Nå finnes det selvsagt flere verk skrevet etter 1963 hvor Nordheim lar teksten være i forgrunnen (blant annet *Doria* fra 1975), men allikevel opplever jeg at *Aftonland* som et tidlig verk står i en særstilling. Kanskje mye av grunnen til det nettopp er komposisjonsstilen hans i starten – en annen grunn kan også være det faktum at Nordheim i senere verker virker mer orientert mot den rent språklige klangen, mens det generelle og umiddelbare inntrykket av *Aftonland* tilsier at fokuset i dette verket er mer på det semantiske planet.

Av Paal-Helge Haugen blir *Aftonland* plassert som ” [...] det av Nordheims vokalverk som flest lyttarar kjenner til [...] ” (Haugen 2013 : 34). Allikevel må jeg innrømme at på tross av at jeg har funnet mye glede i lytting til mange Nordheim-verk før arbeidet med denne masteroppgaven, hadde jeg faktisk ikke hørt akkurat dette verket før jeg bestemte meg for å undersøke mulighetene for å skrive om Nordheim og forholdet mellom tekst, musikk og opplevd mening. At det allikevel måtte bli dette verket ble klart allerede før jeg hadde hørt det ferdig. Det var noe ved det som grep fatt i meg.

Jeg nevnte tidligere i denne innledningen at førsteinntrykket av musikkverket var at Nordheim her har arbeidet med teksten mest på det semantiske planet. Fordi jeg er ute etter hvordan tekst og musikk påvirker hverandre med tanke på opplevd mening, faller det seg naturlig at min tilnærming til sammenstillingen av dem også fokuserer mest på den semantiske siden. Således kan man si at den teoretikerens metode jeg kanskje har endt opp med å ligge nærmest er Hallgjerd Aksnes sin, hentet fra hennes hovedfagsoppgave som dreide seg om Arne Nordheims *Nedstigningen* (uten at jeg som henne spør etter intensjoner). I likhet med mine egne undersøkelser baserer også Aksnes seg på å undersøke forholdet mellom tekst og musikk ut i fra hvordan hun opplever sammenstillingen av dem, men i motsetning til hva jeg gjør her bruker hun første delen av oppgaven på å greie ut om hvordan tekst og musikk oppfattes rent biologisk (hvilke deler av hjernen som aktiviseres når man hører tale, når man hører musikk og så videre). Dette er et forskningsfelt som absolutt er interessant, og i forarbeidet med denne oppgaven har jeg lest mye litteratur om temaet for å opparbeide meg en generell forståelse av det. Jeg har allikevel valgt å utelate en slik innfallsvinkel fra denne oppgaven, og heller bruke litt plass på å diskutere hva som skjer når man setter musikk til tekst fra en mer estetisk innfallsvinkel.

Når det gjelder selve strukturen på oppgaven følger jeg ikke noe standardoppsett med et eget kapittel for teori og metode. Dette er et bevisst valg fra min side fordi jeg mener at i en oppgave som denne vises den metodologiske fremgangsmåten (akkurat som forståelsen, slik vi snart skal se) best gjennom selve utlegningen. I hovedsak er oppgaven tredelt – først dikt, så musikkverk og til slutt musikkverket satt inn i en større sammenheng, med en påfølgende diskusjon av hva som skjer i sammenstillingen av poesien og musikken. Jeg har ikke noen egen inndeling av en oppsummering, eller avslutning, denne trer i stedet frem i det siste kapittelet. Således har det også blitt skapt

rom til et lite etterord. Ulike teorier og mulige metoder blir gjennomgående dratt inn i teksten der det ut i fra opplevelsen av diktene, eller musikken, faller seg naturlig. For å beholde dette helhetlige preget har jeg heller ikke benyttet meg av mellomoverskrifter, men i stedet forsøkt å la hver del skli sømløst over i den neste slik at utlegningen (og dermed også lesningen og forståelsen) blir minst mulig oppstykket og heller får tre gradvis frem. Det sentrale for hele denne oppgaven, dens struktur og tilknytning til teori, har således vært selve *objektet* den omhandler.

Metodologisk sett kommer jeg, som sagt, til å se først på diktene, så på musikkverket hvor dikt og musikk er sammenstilt. Som nevnt har jeg naturligvis hørt musikken før jeg satte meg ned for å undersøke diktene grundig, men med et håp om at det vil kunne kaste lys over problemstillingen har jeg undersøkt diktene først på egenhånd *som om* jeg ikke har hørt musikken før, også gått inn i hver enkelt sats for å se på om min opplevelse av diktene forandrer seg når de er tonesatt. Vitenskapsteoretisk plasserer oppgaven seg godt innenfor hermeneutikken. Alt av tolkning vil bli gjort med utgangspunkt i mine egne erfaringer og opplevelser, og det kan ikke utelukkes at jeg med min historie og bakgrunnskunnskap (for eksempel til andre Nordheim-verk og til komponisten selv) kan ha opparbeidet meg en slags *forforståelse*, eller *fordom* av musikkverket og av diktene. Verken forforståelse eller fordom er her intendert som noe negativt. Tvert i mot er det bare ord brukt for å beskrive at man kan ha et utgangspunkt og inntrykk av saken forut for selve undersøkelsen. Dette samsvarer også med Gadamer's bruk av begrepene hvor han i boken *Sannhet og metode- Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* skriver:

En begrephistorisk analyse viser at begrepet om en fordøm først i opplysningstiden får den negative klangen som vi i dag er fortrolig med. En fordøm betyr i utgangspunktet en dom som blir felt før den er endelig testet mot alle saklig relevante momenter. [...] «Fordøm» betyr altså på ingen måte falsk dom. I begrepet om en fordøm ligger det at den kan vurderes positivt og negativt. Forbindelsen til det latinske *praeiudicium* er åpenbart virksom i dette begrepet, slik at ordet både kan ha en negativ og en positiv klang (Gadamer 2012 : 307).

I følge Gadamer er forståelse noe som oppstår i møtet mellom ens eget utgangspunkt og forforståelse (eller fordømmer) og den andre, saken. Forståelsen arter seg således nesten som en meningsutveksling hvor en er åpen for den andre og dens synspunkter uten å utslette seg selv.

Den som ønsker å forstå, kan i utgangspunktet ikke stole på sin egen tilfeldige foroppfatning, for dermed så konsekvent og hardnakket som mulig å overhøre tekstens mening – helt til denne blir umulig å overhøre og kullkaster den angivelige forforståelsen. Den som vil forstå en tekst, er tvert imot åpen for å la den si ham noe. Derfor må en hermeneutisk skolert bevissthet på forhånd være mottagelig for tekstens annerledeshet. Denne mottageligheten forutsetter verken saklig «nøytralitet», enn si selvutslettelse, men en tilegnelse som fremhever de egne foroppfatningene og fordommene. Det gjelder å bli klar over sin egen forutinntatthet, slik at teksten selv kan fremstå i sin annerledeshet og dermed får mulighet til å spille sin saklige sannhet ut mot ens egne foroppfatninger (Gadamer 2012 : 305 - 306).

Selv om den hermeneutikken Gadamer tar til ordet for i stor grad dreier seg om forståelsen av tekster, og er tuftet på det skriftlige som det egentlige studieobjekt, kan samme tankegang benyttes på musikk generelt. Både musikk og tekst tilhører åndsvitenskapene (senere kalt humanvitenskapene), som i følge Gadamer må ha sine egne vurderingsformer som er adskilte fra naturvitenskapenes. Både lesningen av en tekst og fremførelsen av et musikkverk er en hendelse, og igjen en hendelse som er basert på en overlevering (som samtidig kun kan realiseres gjennom en utlegning – hvor utlegningen igjen er selve hendelsen). "Overleveringens historiske liv består i at den er avhengig av å bli tilegnet og utlagt på stadig nye måter" (ibid : 437 – 438).

At begrepet om *fortolkning* ikke bare blir anvendt på vitenskapelig utlegning, men også på kunstnerisk *reproduksjon*, for eksempel på en musikalsk eller scenisk oppføring, henger åpenbart sammen med det forhold at all utlegning er nedlagt i forståelsen. (Vi viste ovenfor hvordan en slik reproduksjon ikke er et uavhengig produkt som står tilbake for det første, men at det overhodet får kunstverket til å fremtre.) Reproduksjonen innløser den musikalske teksten eller dramaets tegnskrift (Gadamer 2012 : 439, mine paranteser).

Forståelse og utlegning blir for Gadamer gjensidig avhengig av hverandre, man kan kun fremvise, fremføre, eller utlegge, det man har forstått. Derfor vil min utlegning av hva jeg opplever i Lagerkvists diktning alene, og hvordan jeg oppfatter forholdet mellom tekst og musikk ,samtidig vise hva jeg forstår ut fra lesningen og ut fra lyttingen.

Under forarbeidet til denne oppgaven har jeg innsett at feltet som omhandler tekst og musikk er stort, og det spriker i mange retninger. Et eksempel på en fremgangsmåte finnes, som nevnt, i Hallgjerd Aksnes sin hovedfagsoppgave fra 1994 som omhandler Arne Nordheims *Nedstigningen*. Som premiss for sin avhandling legger Aksnes altså til

grunn likhetene mellom hjernens oppfattelse og bearbeidelse av språk og musikk. Hun fokuserer på så vel komponistens, som dikterens intensjoner, lar det felles kunstverket stå som analyseobjekt, og belyser det deretter ut i fra begge sidene og deres kontekst. En som har et ganske annerledes standpunkt som grunnlag for sin teoretiske bearbeidelse av forholdet mellom tekst og musikk er Jack M. Stein. I sin bok *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf* fra 1971 foretar han en rekke analyser av hvordan tekst og musikk fungerer sammen i den tyske "lieden". I følge Stein kan "lieden" betegnes som et "Gesamtkunstwerk", altså en kunstform som baserer seg på en sammenstilling av to andre kunstformer; i dette tilfellet diktning og musikk.

Problemet, og dermed også den analytiske utfordringen man står ovenfor med denne uttrykksformen er ifølge Stein det faktum at diktningen i utgangspunktet var ment å stå alene "[...] one of its components, the verse, was originally an independent work, complete in itself, created in most cases without thought of musical setting – indeed, having poetic-musical elements of its own" (Stein 1971 : 1). Stein mener at dette legger et visst ansvar på komponisten med tanke på behandlingen av diktet (jmf. Stein 1971 : 1). Og det er også ut i fra diktets ståsted Stein utfører sine analyser. Det grunnleggende spørsmålet han stiller er; hvordan kan diktets egenart ivaretas når man setter musikk til?

Fordelen med Steins metode for analyse av forholdet mellom tekst og musikk er at den tar, slik han selv påpeker, mer hensyn til diktet enn mange andre gjør. I og med at diktene som stort sett benyttes i slike komposisjoner var ment for å stå alene er det viktig at de blir belyst, nettopp, som egne kunstverk. Ulempen med Steins analyser derimot, er at han i stor grad vektlegger dikterens *intensjoner* (dette ser jeg, slik jeg skal komme tilbake til senere i oppgaven, som et litt problematisk ståsted ), og det virker som om han avfeier at en tonesetting av et dikt faktisk kan tilføre det en annen betydning, noe som også kan være verdifullt. En annen ulempe med Steins metode er også at han, etter min mening, baserer seg i en stor grad på personlige vurderinger av om dette forholdet er godt eller ei. Han skriver riktignok i innledningen at andre kanskje vil se det annerledes enn ham, men allikevel opplever jeg ham som dømmende i en litt for stor grad.

Et tredje eksempel på en tilnærming til forholdet mellom tekst og musikk finner vi hos Jonathan Dunsby. Han mener at sang er noe helt sentralt i musikk, og drister seg til og



med til å komme med påstanden om at " 'song' is what music is all about [...]" (Dunsby 2004 : 3). I sin bok *Making words sing* undersøker han koblingen mellom ord og musikk ut i fra et begrep han kaller vokalitet. Ordets lingvistiske betydning, som har å gjøre med en lyds kvalitet idet den uttales, og vokalenes naturlige lyd å gjøre, blir ikke vektlagt her. Det Dunsby fokuserer på i forbindelse med begrepet vokalitet er ikke først og fremst hva som blir uttalt, eller hva som er muntliggjort, men heller den musikalske betydningen av ordet; fremført eller komponert for stemmen (Dunsby 2004 : 4 – 5). Gjennom å undersøke likheter og forskjeller mellom musikk og språk, og deretter utføre analyser (av blant annet "Von Ewige Liebe" av Brahms) stiller han spørsmålet; på hvilken måte kan enkelte typer musikk uttrykke vokalitet?

Dunsby skriver at selv om musikk og språk innehar flere likheter er det ikke det samme. En av hovedforskjellene Dunsby påpeker mellom språk og musikk er at verbalt språk alltid betyr noe (eller i det minste alltid *kan* bety noe). I likhet med Stein mener han at en tekst i seg selv aldri er helt nøytral, den innehar bestandig en egen betydning. Denne betydningen peker som regel på ikke-verbale situasjoner og fenomener som eksisterte før man satte ord på dem, slik at språket blir en funksjon som innehar den meningen det representerer. " [...] everything we encounter in verbal language did mean something in the first place; it always had and has agency" (Dunsby 2004 : 22). Dette er noe Dunsby ser som et utgangspunkt for å kunne undersøke hva det er som gjør at ord "synger", hva det vil si å inneha en form for vokalitet.

Det han egentlig er på jakt etter, gjennom begrepet vokalitet, er altså hvordan et ord kan uttrykkes musikalsk. Her finnes det imidlertid utallige svar, akkurat som det finnes uttallige komponister som har satt musikk til ord, som regel på sin helt egne måte. Og det er med dette at begrepet vokalitet viser sin begrensning. For en sang der man ikke opplever noen form for fellestrekk mellom ordene og musikken vil vel også kunne være en sang på lik linje med en der man føler det er en god korrespondanse? Et verk der bare bruddstykker av en tekst benyttes, uten at man forsøker å uttrykke ordene i seg selv på noen form for musikalsk måte må vel fortsatt kunne betegnes som en sang (merk at ordet her brukes i en vid forstand – som kombinasjonen av stemme og musikk) i den egenskap at det er både tekst og musikk tilstede?

Dette er bare tre eksempler på hvordan man har gått frem for å greie ut om forholdet mellom tekst og musikk, og de viser litt av bredden som finnes innad i dette feltet. Selv

om feltet altså er stort, er det såpass mangesidig at det er vanskelig å finne noen enhetlig teori eller metode å følge. Som regel er det ett bestemt verk, en bestemt komponist, eller en bestemt epoke som blir undersøkt, uten at man kommer frem til en teori som sier noe *generelt* om forholdet mellom tekst og musikk. Den nevnte Håvard Enge er en av dem, som i min mening, kanskje kommer nærmest en slik utgreiing på det generelle planet med sin diskusjon av hva som skjer i det man setter tekst og musikk sammen. Hans tanker, som blant annet inkluderer at tekst og musikk sammen både kan sees på som en kritikk av – og i dialog med diktet alene, og som en tolkning – eller fremføring av det hvor kun enkelte sider ved diktet forblir relevant kommer jeg, som nevnt, til å gå nærmere inn på senere i oppgaven. Det kan allikevel være verdt å nevne her at jeg, likhet med Enge, også ser til teorier som omhandler litteratur for å forsøke å belyse dette forholdet mellom tekst og musikk.

Utgangspunktet for denne oppgaven var altså en personlig estetisk erfaring av musikkverket, og en interesse for forholdet mellom tekst og musikk. For å kunne undersøke hvordan disse elementene forholder seg til hverandre er fortolkning uunngåelig. Fordi fortolkning er nært knyttet til fortolkeren selv, ser jeg det som nødvendig å benytte meg av en hermeneutisk fremgangsmåte. Dette gjør jeg fordi hermeneutikken er den eneste vitenskapelige retningen som tar høyde for at fortolkeren og dens erfaringer spiller inn.

Jeg kommer ikke til å gå inn på meg selv som person, og hvilke faktorer som kan farge min forståelse av diktene og av musikkverket denne oppgaven tar for seg, men jeg vil med dette påpeke at jeg er klar over at mine tolkninger ikke kan uttrykke noe direkte objektivt om verken enkeltdelene eller forholdet mellom dem. Dette skyldes dels at dette feltet tilhører åndsvitenskapene som ikke innehar noen fullstendig løsrevde og objektive metoder (Schenker-analyse nærmer seg kanskje, men også her, i for eksempel valget av verk, baserer analysen og dens objekt seg på en subjektiv dom over at objektet er godt og dermed verdt å analysere) og dels fordi jeg ikke kommer unna min egen bakgrunn. Basert på dette er jeg dermed fullstendig klar over at eventuelle lesere vil ha helt andre utgangspunkt og vil kunne være uenige i ting jeg skriver. Jeg gjør derfor ikke noe krav på å ha rett i påstander som fremsettes her. Det eneste jeg gjør krav på er å påpeke ting som for meg oppleves som virkelige og interessante. Utlegningen av disse funnene gjøres gjennom en fortolkende tilnærming til forholdet mellom tekst, musikk og

mening, hvor alt som hevdes igjen springer ut i fra selve objektet. Denne tilnærmingemetoden, som verken gjør krav på å være objektiv, fokusere på forfatteren (eller komponisten) og hans intensjoner, eller å ha en på forhånd fastlagt metodisk og teoretisk fremgangsmåte, håper jeg kan bidra til å skape en ny innsikt til hvordan man kan gå frem for å forstå forholdet mellom tekst, musikk og mening.

For å si det slik Stanley Fish gjorde i sin artikkel "Interpreting 'Interpreting the *Variorum*' " som et svar på kritikk av sin artikkel om "the Milton *Variorum*" :

My fiction [affective criticism] is liberating. It relieves me of the obligation to be right (a standard that simply drops out) and demands only that I be interesting (a standard that can be met without any reference at all to an illusory objectivity) (Fish 1980 : 180, mine klammer).

For å få mest mulig ut av denne oppgaven anbefaler jeg at man har en viss kjennskap til musikalsk analyse og partiturlesning. Fordi dette ikke er en ren analyse-oppgave forsøker jeg imidlertid å være mer beskrivende enn direkte teknisk, slik at det skal være mulig å få noe ut av lesningen uten den nevnte bakgrunnskunnskapen også. Det er også en fordel om man har både en innspilling av verket, og partituret på det, tilgjengelig under lesningen. Dette anbefaler jeg fordi det kan være enkelte poeng som går tapt om man verken får sett, eller hørt, de partiene jeg skriver om.

**DEL 1**

# Kapittel 1

## Diktene

Diktsamlingen *Aftonland* ble utgitt i 1953 og blir, i følge Åsmund Risnes, regnet som et av høydepunktene i Lagerkvists forfatterskap (Risnes 1982 : 40). I sin hovedoppgave som omhandler nettopp Lagerkvist peker Risnes på blant annet denne diktsamlingen som et eksempel på Lagerkvists hang til mystikk og religion. Koplingen mellom Lagerkvist og mystikk blir også bekreftet av Ingrid Schöier som i sin doktoravhandling fra 1981 skriver:

Att som Lennart Breitholtz indela Lagerkvists diktning i fyra perioder - [den ekspresjonistiske, den humanistisk/idealistiske, den politiske og den mystisk/religiöse] – förefaller alltför schematiskt, även med reservationen, att detta endast är huvudaspekter och att "rubrikerna kan användas var för sig för att karakterisera inslag från vilken som helst av de fyra perioderna". Helt övergripande måste nämligen två av dessa begrepp anses vara: det klassisk/idealistiska och det romantisk/mystiska. *Aftonland*, där båda dessa aspekter så starkt framträder, nämns endast parantetisk [altså av Breitholtz] och sätts överhuvudtaget inte in i den traditionen (Schöier 1981 : 16 – 17, mine klammer).

Om Lagerkvists plassering innenfor den svenske litterære tradisjonen skriver Schöier at selv om det har blitt sagt om Lagerkvist at han ikke "[...] låter seg utsättas för gängse ideologisk analys eller inplaceras i någon litteraturhistoriskt sammanhang" (ibid : 16), er dette en sannhet med modifikasjoner. Hun hevder heller at hans mangfoldighet kan være et tegn på at han kan høre hjemme i flere forskjellige sammenhenger. Allikevel plasserer hun ham generelt (og kanskje også med tanke på *Aftonland*) innen den store klassiske/idealistiske tradisjonen (jmf Schöier 1982 : 16). Hun skriver:

I det litterära arvet inngår dock förutom namn som Stagnelius, Tegnér, Rydberg och Heidenstam även den allra första diktningens tydeliga förebild Fröding, den andligen befryndade och gärna läste Karlfeldt och den högt beundrade Strindberg, med vars mystiska metod Lagerkvist har mycket gemensamt och som han uttryckligen såg som expressionistisk impulsgivare (Schöier 1982 : 16).

Med tanke på Lagerkvists produksjon plasserer *Aftonland* seg ganske sent, og blir ofte satt i forbindelse med *Sibyllan* og *Ahasverus død*. Risnes setter de alle tre i forbindelse med mystikken og hverandre. En annen som også har sett en kopling mellom disse tre utgivelsene er Gunnel Malmström. I boken *Menneskehjertets verden – Hovedmotiv i Pär Lagerkvists diktning* tar hun sågar også med *Barrabas* fra 1950, *Pilgrim på havet* fra 1962 og *Det heliga landet* fra 1964. Hun skriver: "Fra og med «Barrabas» (1950) står menneskets forhold til Gud i sentrum i Lagerkvists diktning – det kampen nå gjelder, er å vinne forsonlig med Gud, å nå fram til den skjulte guden, om han finnes?" (Malmström 1970 : 179). Og videre fortsetter hun med å skrive at

Mest naturlig er det etter min oppfatning å betrakte hele Lagerkvists diktning fra 1950 og til og med 1964 som en tett sammenhengende svite, hvor de fem prosabøkene utgjør hver sin enhet i et fem-leddet bilde, med diktsamlingen «Aftonland» (1953) som lyrisk bakgrunn (loc. cit).

Malmström sier seg også enig i å tillegge *Aftonland* en høy stilling blant Lagerkvists forfatterskap og betegner det som "et av de største høydepunktene i Lagerkvists lyrikk" (ibid : 187). Selv om diktsamlingen tematisk kan sies å stå i forbindelse med andre utgivelser fra samme periode skiller den seg allikevel ut i forhold til hans tidligere lyriske utgivelser.

«Aftonland» skiller seg på mange måter ut fra Lagerkvists tidligere diktsamlinger: ordvalget er riktignok enkelt, som før, men diktene virker på en måte «større», mer monumentale, og *bildet* spiller en mer dominerende rolle (Malmström 1970 : 187).

Når jeg så beveger meg mot en tolkning av *Aftonland*-diktene er det viktig å presisere at det jeg i første omgang tar sikte på å gjennomføre er en ren hermeneutisk tolkning hvor spørsmålet om *mening* er det sentrale. Jeg tar ikke med dette sikte på å komme med noen utfyllende diktanalyse, ei heller å forsøke og finne frem til forfatterens intensjoner med diktene - for finnes det egentlig noe slikt som intendert mening i et dikt? Når ordene først er skrevet – åpner de ikke mer for tolkning enn de avgrenser den?

I sin artikkel "Forfatterens død" skriver Roland Barthes at at utleggingen av verket til alle tider har vært tuftet på forfatteren (jmf. Barthes 2004 : 176). Dette er en måte å arbeide på som ikke tar nok hensyn til selve skriften, og det er skriften som ifølge Barthes er det essensielle i et verk, eller som Barthes ofte kaller det selv; en tekst. Selve forfatteren er for Barthes en moderne person, kanskje nærmest et moderne prosjekt,

skapt av samfunnet. Ved å vektlegge denne personen, som da ikke er den samme som individet som har skrevet teksten, men som kanskje fungerer mer som en slags figur, vil man begrense alle de mulige betydningene man kan lese ut av en tekst.

Meningsdannelsen i tekster vil dermed bli betraktet som mer åpne etter forfatterens død.

Vi ved i dag, at en tekst ikke er en række ord, der udløser en entydig, på sin vis teologisk, mening (som skulle være forfattergudens), men et flerdimensjonalt rum, hvor forskjellige skrifter forbindes og bestrider hinanden, uden at nogen af dem er oprindelige: Teksten er et væv af citater hentet fra kulturens utallige arnesteder (ibid : 180).

For Barthes er altså teksten selve det opprinnelige, og alle tekster står i en eller annen forbindelse med alle de andre tekstene som finnes (derav "teksten er et væv af citater"). Den som skal finne frem i denne veven er leseren, som for Barthes heller ikke er noe personlig fenomen. Leseren er den noen, selve rommet, hvor alle sitatene og mulige meningene samles (jmf. Barthes 2004 : 182-183). At alle tekster står i en eller annen forbindelse med hverandre innehar også likheter med Gadamer's tanker om fortolkeren. Man står som menneske alltid i en eller annen forbindelse til historien, og ens egne tanker er således også preget av den. Gadamer skriver:

Vår historiske bevissthet fylles alltid av et mangfold av stemmer hvor fortiden finner gjenklang, og fortiden er bare til stede i dette stemmemangfoldet. Overleveringen, som vi tar del i og ønsker å ta del i, har her sitt vesen (Gadamer 2012 : 322).

I likhet med Barthes tankegang velger jeg å ikke vektlegge forfatteren i min lesning av diktene. Men ulikt Barthes vil jeg ikke forsøke å utlegge alle mulige lesninger av disse tekstene – jeg vil kun foreta én tolkning, basert på meg selv som person, mine erfaringer og forkunnskaper.

Selv om jeg i første omgang her fokuserer på den opplevde meningen av diktene vil ikke dette si at jeg utelukker at det finnes flere sentrale trekk ved et dikt annet enn de direkte semantiske. Personlig har jeg alltid opplevd store likheter mellom poesi og musikk – det er for eksempel mye klang i et godt skrevet dikt, på lik linje som om et godt musikkverk forsøker å fortelle noe. Innen begge medier er det fokus på linjer, fraseringer – setninger, og begge deler baserer seg også på en form for rytmikk. Slike trekk ved diktene vil jeg komme nærmere tilbake til under behandlingen av musikkverket, hvor

jeg vil forsøke å se på hvordan Nordheim har behandlet både tekst og musikk, og hvordan dette eventuelt påvirker opplevelsen av mening.

Arne Nordheim har, som sagt, benyttet seg av fire av diktene fra denne samlingen.<sup>1</sup> Det første av dem er dette:

*Det är om aftonen man bryter upp,*

*vid solnedgången.*

*Det är då man lämnar allt.*

*Tanken tar ner sina tält av spindelväv*

*och hjärtat glömmar varför det ängslats.*

*Ökenvandraren överger sin lägerplats,*

*som snart skall utplånas av sanden,*

*och fortsätter sin färd i nattens stillhet,*

*ledd av gåtfulla stjärnor.*

Dette diktet dukker opp på diktsamlingens andre skrevne side. Arne Nordheim har valgt å bruke det som grunnlag for den fjerde satsen i *Aftonland*. Hvorfor det? Før jeg begir meg inn på spørsmål som dette vil jeg nå komme med min egen tolkning av diktene, slik jeg opplever dem i Lagerkvists diktsamling, for så senere å kunne undersøke om denne tolkningen og opplevelsen av tekstene forandrer seg på noen måte når Nordheims musikk kommer til. Jeg vil også se på tekstene alene i den rekkefølgen de står i diktsamlingen, og fokuset for tolkningen vil i første omgang være tematisk.

---

<sup>1</sup> Alle diktene vil i dette kapittelet bli gjengitt slik de står skrevet i Lagerkvists diktsamling (1962 utgave). Når jeg senere beveger meg mot musikkverket vil jeg benytte meg av partituret som kilde. Som for å markere dette skillet har jeg benyttet meg av kursiv og gåseøyne når jeg siterer diktene i dette kapittelet, mens når jeg senere viser til tekst fra partituret benyttes det kun gåseøyne.



Dette diktet baserer seg verken på noen fast rytme eller rim. Allikevel opplever jeg en enhet i det når det leses, ikke bare når det gjelder tema, men også klanglig. Stemningen i diktet oppleves som rolig, tankefull, men samtidig ganske bestemt. Jeg opplever at diktet nærmest skildrer hvordan noe "er". Dette noe kan selvfølgelig sies å være selve aftenen, men slik jeg opplever det er det menneskets aften snarere enn dagens.

*"Det er om aftenen man bryter opp"* – det er denne setningen fra diktets første del som først griper fatt i meg. Bryter opp fra hva? Diktets neste setning *"vid solnedgången."* virker på meg som en tidsbestemmelse av akkurat når på kvelden/ettermiddagen man faktisk bryter opp fra ting, i sin alderdom, det er akkurat ved solnedgangen man river seg løs og *"... lämnar allt"*. Men hva er så dette alt man går i fra? Svaret finnes i neste strofe av diktet. *"Tanken tar ner sina tält av spindelväv"* – i sitt livs aften frigjør man seg altså fra sine fastlåste tankevaner, sine gamle, støvete holdninger og blir mer åpen. Og når *"... hjärtat glömmar varför det ängslats"* frigjør man seg samtidig fra sine bekymringer og sin frykt. Når livet er på hell trenger man kanskje heller ikke å passe så godt på det, når hjertet snart skal slutte å slå allikevel er det kanskje ikke så farlig om man tar en sjanse og får det knust – da har man i alle fall gitt det et forsøk, og slipper å gå rundt og gruble over, og bekymre seg for, hvordan ting kan komme til å bli. Man har visshet i stedet. *"Ökenvandrararen överger sin lägerplats, som snart skall utplånas av sanden"* – om man, som diktet tidligere sier, "lämnar allt" tenker jeg at disse linjene viser at man i tillegg til gamle holdninger og bekymringer også gir slipp på alt av jordisk gods. Om livet er på hell og snart skal forgå har man ingen nytte av materielle goder, like lite som man har nytte av gamle tanker og bekymringer. Slik jeg opplever dette diktet handler det altså om ens siste tid, de siste øyeblikk, hvor døden kommer og man gir slipp på alt som binder en til jorden, og livet, blir i ett med den altoppslukende atmosfæren *"och fortsätter sin färd i nattens stillhet, ledd av gåtfulla stjärnor"*.

## Den döde

*Allting finns, blott jag ej lengre finnes,  
allt är kvar, den lukt av regn i gräset  
som jag minns och vindens sus i träden,  
molnens flykt och mänskohjärtats oro.*

*Blott mitt hjärtas oro finns ej lengre.*

"*Allting finns, blott jag ej lengre finnes, allt är kvar...*" - som tittelen også kan henvise til tolker jeg dette som et menneskes tanker etter døden. Det er først etter at døden har inntruffet at det selvsentrerte mennesket oppdager hvor lite det er, og hvor stor og uforanderlig verden er. Mennesket er avhengig av jorda for å kunne eksistere, jorden i seg selv trenger verken enkeltmennesket eller menneskeheten. Vinden kommer til å fortsette og suse i trærne, lenge etter at vi alle er borte. Likeledes kommer skyene til å fare over himmelen, og regnet til å falle ned over gresset.

Like lite som jorden er avhengig av menneskeheten er menneskeheten avhengig av et enkeltmenneske. "*Mänskohjärtats oro*" er ikke et fenomen som rammer den enkelte, men er kanskje heller et fellesfenomen som hver enkelt tar del i. Mennesket er naturlig urolig, det bekymrer seg over mange ting, og kanskje ikke alltid for de mest logiske. I det foregående diktet tolket jeg setningen om hjertet dit hen at man, når man nærmer seg døden, kanskje våger å gi litt slipp på bekymringer og ta en sjanse i stedet. Når Lagerkvist i dette diktet skriver at "*Blott mitt hjärtats oro finns ej längre*" opplever jeg at han tar det ett skritt lengre. Det er ikke bare det at man gir slipp på bekymringer, når livet er over forsvinner de helt i stedet og man sitter igjen som en ren sjel uten uro og kan betrakte verden totalt fri for fysiske og psykiske hemninger. Det er nesten som om den reneste formen for eksistens er den som forekommer uten noen form for fysisk manifestasjon. Det er først når man er en del av den større enheten at man kan se vår verden som klarest, en verden som går videre – uansett hva som skjer.

*Min längtan är inte min.*

*Den är gammal så som stjärnorna.*

*Född ur Intet engång*

*som de,*

*ur den gränslösa tomheten.*

*Suset i träden,*

*vågens slag mot stranden,*

*de stora bergen långt borta –*

*de väcker min längtan.*

*Men inte till någonting här.*

*Till något oändligt långt borta,*

*någonting för länge länge sen –*

*Långt före havet, långt före bergen, långt före vindarna –*

Akkurat som hjertets uro ikke var noe personlig fenomen, opplever jeg her heller ikke et menneskets lengsel som noe personlig. "*Min längtan är inte min*", lengselen er heller noe hver og en kan ta del i. Den er så gammel og gåtefull at man ikke helt kan være sikker på hvor og når den oppsto. Den er "*Född ur Intet engång*" – akkurat som stjernene.

I Lagerkvists diktsamling dukker dette diktet opp nærmest som et svar. Ørkensjøen spør mennesket hvorfor dens bølger og evige sang gjør det sorgfullt. Menneskets svar er at de alltid tilstedeværende bølgeskvulpene og bruset fra havet gjør det bedrøvet fordi de vekker denne lengselen. Lengselen mot noe evigvarende, noe som er større enn mennesket selv. Slik jeg leser Lagerkvist er dette "noe" som menneskene lengter til det som eksisterer i tomrommet før alle fysiske fenomener fremtrer. Det er en slags lengsel etter noe opprinnelig, noe som står bakenfor allting, noe guddommelig. Søken etter det

guddommelige blir, etter min mening, bekreftet i det siste av Lagerkvists fire dikt som Nordheim har benyttet seg av:

*Som molnen,  
som fjärilen,  
som den lätta andningen på en spegel –*

*Tillfällig,  
föränderlig,  
borta på en liten stund.*

*O herre över alla himlar, alla världar, alla öden,  
vad har du menat med mig?*

Det meste er betydningsløst. Alt er forgjengelig, hele menneskets eksistens er flyktig, akkurat som sommerfuglen som flyr raskt forbi, som skyen som farer over himmelen. Livet oppleves som om det stadig er i endring, vi har egentlig ingen faste holdepunkter i tilværelsen annet enn denne søken etter det som er større enn oss selv. Og som de små menneskene vi er innser vi kanskje aldri at meningen med selve vår eksistens ikke er for oss å finne ut av. Derfor blir menneskene bedrøvet av fenomener som bølgeskvulp og vindens sus. Dette er fenomener som vil overleve oss og vår søken på svar, i sin gjentakende, men allikevel flyktige form (selv om det alltid vil være bølger er det bare akkurat denne bølgen som er lik seg selv, de evige fenomenenes enkeltuttrykk er også flyktige) inneholder de kanskje svar vi aldri helt får grepet på. Lagerkvist spør: Herre, hva er meningen med livet? Dette store spørsmålet, dette ene opprinnelige spørsmål som mennesket alltid har stilt seg, er samtidig det vi aldri får vite. Mennesket er et ensomt, lite vesen i denne uendelige store verden som lengter etter å være en del av noe større. I sin tilfeldige og midlertidige tilværelse ønsker det at det var en del av en plan med mål og mening.

Om diktsamlingen *Aftonland* skriver Åsmund Risnes at selv om den inneholder mange forskjellige typer dikt, med tilsynelatende forskjellige stemninger og motiver, er hovedtemaet klart. Dette hovedtemaet er menneskets forhold til Gud. "Gud" skrives imidlertid konsekvent med liten forbokstav, og ifølge Risnes er det "[...] helt klart at noen form for kristen religiøsitet er det ikke snakk om" (Risnes 1982 : 40). Denne "Gud" det her er snakk om er da altså ikke selve skikkelsen, men heller det guddommelige. Ifølge Risnes står "Gud" for den aktive og personlige siden ved det hellige, mens "gud" står for den passive og upersonlige siden – den mystikerne kaller "guddommen". Denne guddommen er å finne i menneskehjertet, og i den mystiske tradisjonen er det nettopp sjelens møte med guddommen i mennesket som blir tillagt stor vekt, i motsetning til den ytre og allmektige Gud (jmf. Risnes 1982 : 18). Når diktsamlingens hovedtema klart er møtet med gud kan vi da kanskje si at det er snakk om møtet med den "indre" guden, den som finnes i hvert et hjerte? Og kanskje er det nettopp i møtet med den indre gud at den ytre og allmektige faktisk kan vise seg, kanskje er det først når vi erkjenner vår indre guddommelighet at vi opplever at den allmektige er nær?

Diktsamlingen er inndelt i fem avdelinger hvor den første forteller om det å bli gammel og skulle dø. Stikkord her er fremmedfølelse, resignasjon og mild fortvilelse (jmf. Risnes 1982 : 42). I andre avdeling er fremmedfølelsen enda mer fremtredende, og jeg-personen preges av en følelse av ensomhet og å være forlatt. "Et dystert landskap pensles ut. Det er «aftonlandet» – dødens land" (ibid : 43). Den tredje avdelingen har lengselen sentralt plassert. Lengsel mot det som er langt borte, lengsel mot en tid preget av frihet og fred – noe som dikter-jeg-et ikke skal få oppleve. Fortvilelsen er dermed stadig sterk i denne delen. Risnes betegner samlingens fjerde avdeling som den mest sammensatte (jmf. Risnes 1982 : 43). Sentralt her er den mystiske fremmede som både er forskjellig fra og lik dikter-jeg-et, og vandrer-motivet. Risnes skriver: "Både mennesket og guddommen er hvileløse vandrere – mennesket under stjernene, guddommen gjennom de uendelige verdensrom" (loc.cit). Det er også i denne delen at Lagerkvist skildrer en betydningsfull hendelse fra barndommen (en fornemmelse av et møte med den allmektige), og fortviler over at Gud ikke eksisterer. Om denne avdelingen skriver Gunnel Malmström at

*Den dobbeltsidige fremmedfølelsen* er et sentralt motiv i (disse tre) diktene om barndommens opplevelser – for dikteren er Gud en fremmed, unåbar og uforståelig, men samtidig har opplevelsen av ham en slik kraft at dikteren også

blir en fremmed for sine jordiske omgivelser: det som for meg har blitt selve «hjerterpunktet» i Lagerkvists diktning (Malmström 1970 : 191, mine paranteser).

Den siste avdelingen er mer positiv, og lar selve Gud komme til ordet. Dikter-jeg-et gjennomgår således en utvikling gjennom denne diktsamlingen, og ifølge Risnes er dette

[...] en utvikling som starter i ensomhetsfølelse og resignasjon, og går over i en stadig tiltagende fortvilelse der en ubestemmelig lengsel spiller en viktig rolle. Når alt synes svartest, og når gud er erklært død, skjer imidlertid et avgjørende omslag i form av en religiøs opplevelse, og diktene som følger etter beskrivelsen av denne, er av en langt mer harmonisk karakter enn de foregående. Innenfor diktsamlingen symboliseres utviklingen ved en reise knyttet til tidsangivelsene aften, natt og morgen. Dette reise- eller vandringsmotivet er et av de viktigste i diktsamlingen og bidrar i høy grad til å gi verket et enhetlig preg (Risnes 1982 : 45).

Kanskje er det så allerede i verket *Aftonland*, med base i disse fire diktene fra denne bestemte diktsamlingen at spiren ble sådd for Nordheims fire sentrale temaer: ensomhet, død, kjærlighet og landskap? Ifølge Nordheim selv er det nettopp disse temaene som skal ha vært grunnlaget for hans komposisjoner livet gjennom (jmf. Bokkum Flø 2012).

Jeg har i det foregående gitt min egen tolkning av de fire diktene Nordheim benyttet seg av, nå vil jeg kort, og med utgangspunkt i Risnes, se hva andre har å si om noen av de samme diktene før jeg beveger meg over til selve musikkverket og *hvordan* Nordheim benyttet seg av diktene for å se på om musikken tilfører opplevelsen av teksten noe annet.

Om "Det är om aftonen" skriver Risnes at denne reisen man kan si at dikter-jeg-et gjennomløper i diktsamlingen allerede begynner her, og i likhet med mine egne tanker mener Risnes at diktet kan leses som et uttrykk "[...] for det å stå overfor den fysiske død" (Risnes 1982 : 45). Dette gjelder også diktet "Den döde". Han skriver; "Lest på en slik måte blir solnedgangen et bilde på alderdommen, og det at tanken tar ned sine telt av spindelvev et bilde på at bevisstheten slutter å fungere" (loc.cit). Om man kun leser "Det är om aftonen" som et bilde på døden mister man allikevel noe. Risnes skriver videre at partiet med ørkenvandrerens som fortsetter sin ferd i nattens stillhet kan leses som et uttrykk for det mer mystiske hvor døden og evigheten, eller åndens verden, er nært forbundet. "Ørkenvandrerens oppbrudd blir i denne betydning en parallell til

mystikerens når han vender verden ryggen eller «dør fra verden». ” (Risnes 1982 : 46). Og det er nettopp i døden at man så blir til. Denne ørkenvandrerens som fortsetter sin ferd er således kanskje ikke det fysiske og ”ytre” mennesket, men det indre. Med det indre mennesket er det her ment den åndelige delen av mennesket – altså sjelen, som tidligere nevnt ifølge Risnes baserer seg på en mystisk tanke om at det finnes en grunnleggende identitet som er felles mellom det indre mennesket og Gud selv (jmf Risnes 1982). Når Lagerkvist så senere henvender seg til Herren kan det være at han henvender seg like mye til det evige inni seg selv, som tross alt har et fellesskap med evigheten og det guddommelige.

Lagerkvist var 63 år gammel da *Aftonland* ble utgitt, og åpningsdiktene speiler i følge Ingrid Schöier hans egen livssituasjon; han er selv i livets aften. Hun skriver:

”Diktsamlingens innledande avdelning är konkret förankrad i den privata situationen med ålderdomsstämning, bokslut och uppbrott till pilgrimsfärdens sista etapp” (Schöier 1981 : 75). I forbindelse med ”Det är om aftonen” skriver også Schöier om at det til tross for tegn på oppbrudd ikke er over for det *indre*.

[...] – mycket är visserligen tecken på utslocknande, men han fortsätter sin färd, sin inre resa, sin vandring genom själens domäner – tillbaka i ett minnenas nostalgiska och framåt ett hägrande aftonland, som skall bli morgon och en ny soluppgång (Schöier 1981 : 82).

Diktet ”Den döde” blir også av Schöier satt i forbindelse med den samme tematikken, men enda mer direkte knyttet opp mot ”[...] den gamla formeln med den mytisk/heliga innebörden «av jord är du kommen, jord skall du åter varda» [...] ” (ibid : 84). Dette utsagnet pleier å symbolisere livets slutt, men knyttes her også opp mot en fornyet livstro. Om ”Som molnen” har jeg ikke funnet noen direkte tolkninger, hos Schöier virker det som om det ikke nevnes på grunn av at det i diktsamlingen er plassert i nærheten av dikt som blant annet ”Med gamla ögon ser jag mig tillbaka” og ”En främling är min vän, en som jag inte känner”. Disse er blant de diktene som blir ansett å utøve et sterkt preg på diktsamlingen når det gjelder tematikk og tilknytning til andre verk av Lagerkvist. Om bruken av ordet ”molnen” derimot har jeg funnet en setning som passer ganske godt med mitt eget inntrykk av diktet ”Som molnen”. ”Molnen som symbol för det föränderliga, tillfälliga, möter vi ofta i Lagerkvists diktning [...]” (Schöier 1981 : 214).

I tolkningen av "Min längtan" trekker Risnes frem stjernene som symbolet på forholdet mellom mennesket og det guddommelige. Stjernene, som dukker opp som små lys i den store, mørke tomheten som omkranser oss blir med dette synspunktet det som faktisk viser at det finnes noe guddommelig. De blir menneskets bevis på at verden er større enn vår lille klode, og vi kommer aldri til å finne ut av absolutt alt ved den. Men ved at vi altså ser stjernene funkler i det store intet bekrefter de at den finnes (jmf Risnes 1982 : 48 – 51). Jeg nevnte i min egen dikttolkning at "Min längtan" står som et svar på ørkensjøens spørsmål om hvorfor den gjør mennesket sorgfullt. Også Schöier påpeker denne forbindelsen, og sier at svaret " [...] rör vid det mytiska, vid uråldriga sammanhang [...] Och «andra världar», Platons sanna verklighet, den brutna korrespondensen och drömmen om att kunna återupprätta den" (Schöier 1981 : 101 – 102).

Når Lagerkvist både i dette og i andre dikt benevner "det store Intet" med stor bokstav kan det ifølge Risnes linkes til mystikkens Intet som altså er betegnelsen på den guddommelige urgrunn (jmf. Risnes 1982 : 50). Om man tar utgangspunkt i dette at stjernene har en tilknytning til det hellige vil man kunne tolke det slik:

[...] Stjernebildet, symbolet på Intet, eller den guddommelige urgrunn, har to bestanddeler. Det består for det første av det endeløse rommet som utgjør hoveddelen av stjernebildet. Men tomheten ville ha vært meningsløs om det ikke hadde vært for stjernene, Det heter da også om stjernene at de er tidløse åpenbaringer av selve stjernebildet. Etter min mening skulle dette bety at stjernene, det helliges manifestasjoner, er bindeleddet mellom det guddommelige og menneskesjelen. Stjernebildet kan ikke fattes uten gjennom lyspunktene, like lite som Intet, den guddommelige urgrunn, kan gripes uten ved det helliges manifestasjoner i verden (Risnes 1982 : 50).

Dette store Intet, som stjernene manifesterer, er det som ligger forut for alt. Det er også dette som er målet for lengselen Lagerkvist beskriver – lengselen til det opprinnelige og guddommelige som vi allerede har en del i, om vi bare frigjør oss fra den ytre verden. Først i døden blir vi fullkomne idet vi gjenfødes i Intet, akkurat som stjernene.

Det er også her, med lengselen etter det opprinnelige, at Arne Nordheims verk begynner.



**DEL 2**

## Kapittel 2

### Første sats

For å kunne si noe om nettopp forholdet mellom tekst og musikk har jeg altså valgt å ta for meg hver sats for seg før jeg ser på helheten. Men innenfor hver sats finnes det også mange forskjellige trekk, derfor har jeg delt inn hver enkelt sats i flere små deler.

Sentralt for denne formmessige inndelingen er opplevelsen av likheter og ulikheter i det musikalske materialet – disse er ofte knyttet til instrumentering, temaer, tonale preg og selvfølgelig den overordnede stemningen jeg oppfatter. For å finne ut av hvor jeg skulle sette disse inndelingene har jeg først lyttet en rekke ganger, også sittet med partituret – både under lytting og som ren partiturlesning. Før jeg beveger meg mot analysens mål vil jeg kort beskrive hvor jeg har satt inndelingene, og hva som oppleves som fellestrekk i hver del. Taktnummer vil i denne oppgaven bestandig benevnes med tall i stedet for det utskrevne tallordet. Alle toner benevnes med tonenavnet utskrevet i små bokstaver, og akkorder skrives med stor forbokstav og en bindestrek til dur/moll – eventuelt andre betegnelser. Dette har jeg gjort i et håp om å gjøre det hele mer oversiktlig og enklere for leseren å følge.

Første parti i den første satsen har jeg satt fra takt 1 – 15. Fellestrekk for denne satsen er at alle stemmene (på en eller annen måte) bygger på temaet celloen åpner med i takt 1 – midten av takt 4. Dette temaet åpner med en giss og slutter på en g, og innfører mange av klangene som skal komme til å prege ikke bare denne delen, men hele første sats.

Disse klangene er små og store sekunder og rene, forstørrede og forminskede kvarter og kvinter.

Neste parti har jeg satt fra og med opptakten til takt 16 og ut takt 26. Felles for denne delen er opplevelsen av d som fast holdepunkt, både som sentraltone og som grunnlag for følelsen av både dur og moll som dukker opp her. I denne delen dukker det også opp en linje med nedadgående sekunder (cello i takt 20) som preger både denne delen og andre deler av første sats.

Den neste inndelingen har jeg satt fra takt 27 – 33. Som tidligere nevnt har jeg gjort denne inndelingen ut i fra hvordan stykket oppleves, og instrumentering er ofte en stor del av denne opplevde forskjellen. I disse taktene for eksempel er det ikke sang, og strykerne er litt mer aktive enn de var i den forrige delen. Allikevel er det ting som peker tilbake og skaper en forbindelse til det forrige partiet. Celloen i takt 27 er et eksempel på dette. Her har den igjen en nedadgående linje, basert på sekunder – akkurat som i takt 20. I tillegg til aktive strykere er det et lite tema i sekunder (se for eksempel andrefiolin i takt 28) som er sentralt i dette partiet. Et ganske typisk trekk for hele dette stykket er gjentakelser av intervallvendinger. Med gjentatte intervallvendinger mener jeg ikke noen *direkte* gjentakelser, men heller det at Nordheim her, kanskje i stedet for klare tonearter og melodiske temaer bruker intervaller som holdepunkter. Når man så tar en bestemt rekkefølge av intervaller og bruker den i forskjellige instrumenter og fra forskjellige toner oppleves det allikevel, i alle fall i mine ører, som en helhet. Dette gjør han mye av i dette lille partiet. I tillegg til å flytte intervallene frem og tilbake varierer han også på rekkefølgen av dem; noen steder er de for eksempel brukt baklengs, mens andre ganger har han byttet ut de store intervallene med små eller forstørrede/forminskede.

Takt 33 – 42 har jeg også satt som en egen del. Ikke bare på grunn av temposkiftet som foregår her (fra at firedelen ligger på ca 52 BPM<sup>2</sup> til at den er rundt 92), men også fordi dette partiet åpner med et mer tolvtonepreg enn det forrige. Ordet tolvtonepreg brukes ikke her i streng forstand. Det jeg mener er ikke at Nordheim skriver i en tolvtonestil, men derimot at det her, under lytting, kan oppfattes som om musikken er inspirert av, og således har noe felles estetisk med, tolvtoneteknikker. I samtale med Yisrael Daliot han Nordheim selv uttalt:

Jeg tror at den store oppmerksomheten og den berettigede begeistringen for 12-tonemusikken og den serielle musikken og deres prinsipper har vært med på å skape en *klang* som er det 20. århundrets klang, eller vår tids klang. De som ikke skriver 12-tonemusikk og ikke lager serielle verker, skriver musikk som virker som den er det – det er det som er det rare. Jeg tror nok at jeg selv i stor grad er med på det, for jeg er jo også med i en slags fragmentarisk klubb som har interesser rundt om i dette feltet, og som har brukt hemningsløst alt som har

---

<sup>2</sup> BPM – Beats Per Minute: dette viser til *tempo*.

kommet min vei. Der jeg har måttet organisere, har jeg satt meg ned og tellet til 12. Etter hvert ville jeg ha den emosjonelle friheten til å gripe inn hvis regnestykkene ikke gikk opp. Jeg forandret fasit! (Dariot 2001 : 143).

I takt 42 får vi igjen et skifte, selv om denne delen også åpner med et tolvtonepreg oppleves stemningen annerledes. Ikke bare er sangstemmen mer aktiv i dette partiet, men vi får også inn flere raske noteverdier og mer bruk av harpe og celesta. Dette mer "urolige" preget varer frem til takt 52 hvor de løpende triolene, sekstolene og septolene i harpe og celesta så forsvinner igjen. Tempoet er her nede på 50-tallet igjen, og videre ut satsen virker det som om stemningen stadig roer seg mer ned (spesielt fra takt 64 og ut) før musikken forsvinner ut i en decrescendo som ender knapt hørbart.

Hvordan fungerer så forholdet mellom tekst og musikk i denne satsen av *Aftonland*? Har Nordheims musikk og tonesetting påvirket den opplevde betydningen av teksten på noen måte? Og i så tilfelle hvordan?

Det første jeg har lyst til å ta for meg for å undersøke dette er den tidligere nevnte Jack M. Steins tanker om hvordan forholdet mellom tekst og musikk bør fungere i en tonesetting. I følge Stein blir de fleste analyser av sanger gjort ut i fra musikkens ståsted. Fordi mange komponister som skriver musikk til tekst faktisk benytter seg av allerede eksisterende tekster – som var ment for å stå alene som nettopp tekster, vil han snu på dette og sette teksten som utgangspunktet for analyser. I innledningen til sin bok *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf* skriver han:

Most lied analyses, even in the few instances where critical attention is paid to the words, are written from the point of view of the music. My approach has been from the poem, in the conviction that this change of direction provides new insights (Stein 1971 : preface).

Noe av det man som komponist virkelig burde ta hensyn til i sin tonesetting er ifølge Stein diktets naturlige betoning og rytme. Grunnen til at jeg, som er mest opptatt av tolkning og opplevelse av dikt og musikk, også vil se litt nærmere på akkurat dette er at om komponisten har benyttet seg av en annen rytmikk, eller for eksempel gitt liten tyngde til ord som i diktet har en særlig vekt og betoning vil nødvendigvis opplevelsen, og betydningen, av teksten også kunne endres.

I motsetning til hva Stein gjør i den nevnte boken vil jeg forsøke å ikke komme med noen subjektiv dom over om Nordheim har laget en "riktig" tonesetting av Lagerkvists tekst

eller ikke. Det jeg derimot vil bruke Steins tanker til er et utgangspunkt i å finne ut hvilke ord som rytmisk blir vektlagt i tonesettingen, og om denne harmonerer med måten jeg selv leser diktene som dikt på, eller ikke.

Som første dikt ut i denne sangsyklusen har Nordheim brukt "Min längtan", og det overordnede inntrykket av forholdet mellom tekstens rytmikk og vokallinjens rytmikk i første sats er at ut i fra slik jeg leser diktet harmonerer de ganske bra. Allikevel opplever jeg teksten som annerledes med musikken til. Jeg opplever også at enkelte av ordene får mer tyngde i musikkverket enn i diktet. Når dette ikke skyldes den rene rytmikken, hva er det da som gjør det?

En påvirkende faktor kan være hvordan den musikalske melodien forholder seg til prosodien (setningsmelodien). Dersom det er vesentlige ulikheter i tonefallet man bruker når man leser diktet og hvordan den musikalske melodien er, vil det naturligvis kunne gjøre noe med opplevelsen av ordene. Slik opplever jeg at er tilfelle allerede med de to første tekstlinjene i *Aftonland*. Som tidligere nevnt har Nordheim benyttet seg av diktet "Min längtan" til første sats av dette verket. I tekstlinjen "Min längtan är inte min" opplever jeg at den starter og slutter i ca samme tonehøyde. (Jeg bruker begrepet tonehøyde her i mangel av et annet bedre begrep. Når det blir brukt på denne måten sikter jeg ikke til noen bestemte og absolutte tonehøyder, men nesten mer til om ordet, eller stavelsen, ligger høyt eller lavt i et naturlig stemmeleie og i forhold til hverandre). Ordet "min" omkranser således de resterende ordene i denne linjen, ikke bare med at det faktisk er samme ord først og sist, men at det – ut i fra min lesning, også har samme tonehøyde. Det andre ordet i denne linjen "längtan" starter høyere enn det forrige og ender litt lavere. På ordet "är" er vi igjen tilbake i samme tonehøyde som ved det første ordet før første stavelse av "inte" – som ligger litt høyere også i andre stavelse er tilbake ved utgangspunktet.

I melodien satt til denne tekstlinjen forholder det seg litt annerledes. Nordheim lar det første ordet være det som ligger høyest, og det siste – selv om det er det samme ordet, være det laveste. Generelt sett er det enkelt å oppfatte nedadgående bevegelser (både i tonehøyde og som en bevegelse fra noe som er "mye" til noe som er "lite") som mindre positive enn de oppadgående. Dette skyldes kanskje det faktum at man som regel legger verkets høydepunkt til nettopp de lyseste tonene. Reginald Smith Brindle har blant annet beskrevet det på denne måten:

The degree of rise and fall depends on the relative intensity of emotive expression.

Normally, emotive intensity is achieved by: Rapid movement, Increasing impetus, Strong rhythms, High notes, Increased volume

and emotive relaxation and decline by: Less movement, Declining impetus, Weaker rhythms, Lower register, Decreased volume (Smith Brindle 2002 : 19, punktene står imidlertid under hverandre hos Smith Brindle, jeg har her valgt å sette dem etter hverandre i stedet).

Nordheims tonesetting gjør fører således til at jeg opplever en større tristhet i dette lille tekstfragmentet enn når jeg bare leser det. Ved å bruke små sekunder både først og sist i denne frasen underbygges denne litt triste stemningen, og kombinert med store sekunder og en forstørret kvart tilføres mye spenning.

Små sekunder og tritonuser er noe som er karakteristisk ved den modale skalaen lokrisk. Som tidligere påpekt forholder ikke Nordheim seg her til noen standartutvikling av det musikalske materialet, og heller ikke til bestemte skalaer. Men under *lytting* vekker musikken enkelte steder assosiasjoner i meg som vanligvis er forbundet med den lokriske skalaen, og dette er grunnen til at jeg velger å allikevel nevne den. Om skalaer og spenning skriver Vincent Persichetti at:

A single mode is not necessarily used throughout an entire section. As working materials for composition the modes may be arranged effectively according to their tension relationship. The greatest number of flats that can be applied to a modal scale on a particular tone will produce the "darkest" mode, the locrian. Subtracting flats (and then adding sharps) in a diatonic signature order will produce an arrangement from "darkest" to "brightest" (Persichetti 1961 : 35).

I boken sin *Twentieth-century harmony - Creative Aspects and Practice* fortsetter så Persichetti med å arrangere de modale skalaene i en rekkefølge fra "darkest" til "brightest". Denne rekkefølgen er slik: lokrisk – frygisk – eolisk – dorisk – miksolydisk – ionisk og til slutt lydisk (jmf. Persichetti 1961). Ut i fra en slik teori vil det da si at enkelte intervallforbindelser – og rekkefølger – sees på som lysere enn andre. Når jeg så opplever en større tristhet i åpningen av første satsen i dette verket enn det jeg gjør når jeg bare leser den samme teksten alene som et dikt har det da kanskje noe å gjøre med nettopp valget av hvilke intervaller som er i fokus, og hva slags assosiasjoner slike intervaller pleier å kunne fremprovosere når de brukes innen en skala.

Neste tekstlinje er slik "Den er gammel så som stjärnorna". Når jeg hører dette tonesatt opplever jeg ordet "stjärnorna" som mer vektlagt enn ved lesning. Melodisk sett baserer Nordheim seg her på de samme intervallene som han brukte i forrige frase, sekunder og en kvart (dog riktignok en ren en i stedet for en forstørret). I stedet for at frasen begynner høyt også beveger seg nedover slutter den imidlertid på en oppadgående bevegelse – det er denne som gjør at ordet "stjärnorna" stikker seg ut. I oppgavens første del så vi at stjernene, spesielt av Risnes, ble trukket frem som symbolet på selve det guddommelige. Deres eksistens minner oss om alt det vi ikke kan se, men som allikevel er der. Opp igjennom musikkhistorien har det også vært vanlig at man flytter det melodiske materialet oppover i register når det har vært snakk om ting som hører himmelen til, mens man har beveget seg nedover på alt som har med menneskene og jorden å gjøre. Dette har sitt utspring i barokkens *affektlære*. I *Gads musikhistorie* står affektlæren definert som " [...] teorier om musikkens utspring af menneskelige følelser og sindstilstande og dens mulighed for at vække sådanne [...] " (Kjems 2007 : 286). Johann Mattheson var en av dem som beskjeftiget seg med å systematisere de forskjellige musikalske figurenes følelsesmessige innhold, men selv om denne tankegangen i seg selv bygger på den rasjonalistiske ideen om en grunnleggende orden og harmoni i naturen som det var komponistens oppgave å gjengi i musikken, er selv ikke dette "fastlåste" systemet helt fastlåst (jmf. Kjems 2007).

Systemet kunne fraviges. Både i hans affektlære og i hans andet berømte bidrag, tankerne om en musikalsk retorikk, en *Klangrede (klangtale)*, understreges det, at den konkrete *brug* af de fastlagte affektfremkaldende musikalske figurer eller af frasedannelser efter retorikkens anvisninger, ikke altid virker efter hensigten. De egenskaber, Mattheson tillægger musikalske figurer eller fraser, er ikke noget musikken iboende, men afhænger af sammenhængen (Kjems 2007 : 288).

Ved å følge noe av det som var mest fremtredende ved affektlæren (forholdet mellom det høye og lave, mellom Gud og mennesket) fremhever Nordheim her stjernene som bindeleddet til det guddommelige, og satt opp mot en enslig, dyp tone i kontrabass fremheves også kontrasten mellom det som hører de høye makter til og det som hører det jordlige liv til.

Stjernene, og koplingen mellom det høye guddommelige og det lave menneskelige blir sentralt i opplevelsen av også resten av denne første satsen. Jeg har tidligere skrevet om hvordan man med Risnes kan se stjernene og den mørke tomheten rundt dem som

avhengig av hverandre for å kunne fungere også som enkeltelementer. Stjernenes tilstedeværelse på himmelen gjør at vi også ser hvor stor, mørk og tom resten av verden er. Den nevnte tonen i kontrabassen (en d), kunne altså sees som tomheten rundt den oppadgående linjen som omhandlet stjernene. Men allerede før sopranens første tekstlinje møter vi dette forholdet mellom det lyse og det mørke. I takt 11 hører vi for første gang både vibrafon, tam-tam og harpe. Vibrafonen er et instrument som med sine metallstaver får en ganske lys og gjennomtrengende (men fortsatt rund når den får klinge – som her) klang. Satt opp mot tam-tam og dype toner i harpe oppleves det nesten som om forestillingen om de lysende stjernene satt opp mot det mørke intet introduseres allerede her, og så bekreftes når teksten i takt 15 faktisk direkte nevner stjernene. Med dette ser vi kanskje allerede noe av det som blir ansett som et typisk Nordheim-trekk, nemlig lyse og mørke klanger satt opp imot hverandre.

I det tidligere nevnte (og meget kjente) verket *Epitaffio* er nettopp denne motsetningen noe av det mest sentrale. I forbindelse med uroppførelsen i Stockholm i 1964 skal Nordheim ha beskrevet verket som: "Lyse klangers vandring mot mørket, klangblokker hengt under klangblokker i langsomme modulasjoner og en stille sang som til slutt skulle fylle rommet" (Herresthal 2011 : 21). Senere har Nordheim også uttalt at "Jeg har hele livet skrevet på det samme verket" (Herresthal 2011 : 24), og skal med dette ha siktet til *Epitaffio*. Som mange av Nordheims utsagn er heller ikke dette helt entydig og bokstavelig. Med dette utsagnet er det høyst sannsynlig at det han sikter til faktisk er tematikken i *Epitaffio*: ensomhet, død, kjærlighet og landskap. Dette er en tematikk som slik jeg oppfatter det altså allerede er tilstede i *Aftonland*.

I takt 23 finner vi det samme virkemidlet – lyse toner satt opp mot de mørke, bare at lyset denne gangen blir representert av celestaen. Igjen er det harpen som representerer det mørke, men denne gangen sammen med cello. Over den åpne kvinten (d-a) som begge disse stemmene spiller ligger altså celestaen, som i likhet med vibrafon også har en lett metallisk og lys klang. Celestaen har først en bevegelse ned en ren kvart, så opp en stor septim. Dette motivet gjentas direkte etter de neste tekstlinjene (dog flyttet opp en oktav), noe som gjør at stemningen oppleves lik som i de forrige tekstlinjene. Teksten imellom disse punktene er "Född ur intet engång - som de, ur den grenslösa tomheten". På ordene "som de" går sopranen først opp en tritonius fra tonen h, også rett videre til kvinten (se takt 24). Denne bevegelsen er lik den i takt 15 på ordet "stjärnorna", dette er



med på å forsterke det faktum at nettopp stjernene og det de representerer oppfattes som det mest sentrale i denne satsen. Den nedadgående linjen sangstemmen har i takt 25 (til teksten "ur den gränslösa tomheten" ) som baserer seg på sekunder bidrar også til å forsterke opplevelsen av tristhet, og at også stjernenes motsetning, tomheten, er et mer fremtredende element i musikkverket enn i diktet slik det står alene.

For å virkelig kunne forstå et verk kan det imidlertid være lurt å heve blikket opp fra notebildet og mot selve helheten. Med helhet mener jeg her ikke bare helheten innenfor den enkelte satsen, eller det enkelte verket, men også helheten mellom verket og resten av verdenen.

I sin artikkel "How we got into analysis, and how to get out" beskriver Joseph Kerman det musikkvitenskaplige klimaet og dets hovedproblem, slik han ser det, nemlig analysen. Kermans problem med analysen er at den (spesielt Schenker-analyse som har blitt stående som den vanligste formen for analyse) utgir seg for å være objektiv. Med realfagene som forbilder arbeider man med å finne musikkens små byggesteiner og forsøker å si noe, rent objektivt, om hvordan musikken fungerer. Med dette utgangspunktet vil det være slik at alle i prinsippet kan komme frem til nøyaktig det samme. Kerman påpeker at selv i valget av analyseobjekter har vi gjort en subjektiv dom over verket og ansett det som godt og "verdig" en grundig, analytisk undersøkelse. Analysens objektive prosjekt har dermed, om vi følger Kermans tankerekke, kollapset allerede før man har begynt på det (jmf. Kerman 1980)

Et annet sentralt poeng hos Kerman er at musikkanalysen sjelden tar hensyn til konteksten rundt det musikalske verket. Et verk springer sjeldent ut av intet. Det er skrevet i et samfunn, i en viss tradisjon, og dukker opp i et visst tidsrom og en viss situasjon i komponistens liv og virke. Kerman mener at for å virkelig kunne forstå et verk kan vi ikke løsrive det fra alt dette, vi må ta det med i vår fortolkning, og først da kan vi forstå dets mening og dets sammensetning (Kerman 1980 : 329) . Helst ser Kerman at man bytter ut det tradisjonelle analysebegrepet, med sitt forsøk på objektivitet, og heller benytter seg av det han kaller for musikkritikk. Musikkritikk vil inneholde de samme byggesteinene som analysen (altså at man undersøker partituret og ser etter små musikalske mønstre og så videre), men uten å legge krav på noen fullstendig objektivitet. I tillegg vil den inneholde vurderinger og tolke musikken for seg selv, og inn i den situasjonen den er blitt til (Kerman 1980 : 311).

I første satsen av *Aftonland*, med diktet "Min längtan" oppfatter jeg en større tristhet i tonesettingen enn under den rene tekstlesningen. Basert på Kermans logikk om at verket alltid står i en eller annen form for kontekst stiller jeg spørsmålet; Kan dette være fordi Nordheim forut for dette verket mistet sin far, og dermed har valgt å skrive musikken på en slik måte at teksten kanskje bedre speiler hans livssituasjon? Verket er i alle fall tilegnet den hensvunne faren hans.

I sin doktoravhandling fra 1995 "Tradisjon og tradisjonsbrudd – En studie i Pierre Boulez: *Pli selon pli – portrait de Mallarmé*" undersøker Erling Guldbrandsen hvordan Boulez har benyttet seg av Mallarmés diktning inn i det nevnte verket, og et av de elementene han undersøker er klangen i selve tekstene. Dette gjør han blant annet ved å gå inn i hver enkelt tekstdel og se på hvilke bokstaver og hva slags ord og ordlyder som dominerer. I og med at Arne Nordheim kan sies å stort sett ha vært beskjeftiget med klang tenker jeg at dette kan være et interessant element å undersøke også i denne oppgaven. Hva er det som klanglig preger hvert enkelt dikt, og hvordan oppleves dette med Nordheim musikk til? Er det de samme klangene som får dominere, eller er dette snudd helt på hodet? Når jeg stiller disse spørsmålene må jeg igjen presisere at jeg ikke gjør det med det mål for øyet å finne noen form for "direkteoversettelser/tonesettinger" av det språklige, men snarere kun for å se på hvordan tekst og musikk er klanglig beslektet i dette verket.

For å si det med Adorno;

Musikk ligner språk. Uttrykk som musikalsk idiom, musikalsk tonefall er ikke metaforer. Men musikk er ikke språk [...] Musikk ligner språk i det at den er en tidsmessig følge av artikulerte lyder, som er mer enn bare lyd. De sier noe, ofte noe menneskelig. [...] Språklikheten rekker fra helheten, den organiserte sammenhengen av betydningsbærende lyder, og ned til den enkelte lyd, tonen som terskel til den blotte eksistens, den rene uttrykksbærer. Ikke bare som organisert sammenheng av lyder, analog til talen, ligner musikk språk, men også ved den måten den konkret er føyd sammen på. Den tradisjonelle musikkformlæren taler om setning, halvsetning, periode, interpunksjon; som spørsmål, utrop, parantes; bisetninger finnes over alt, stemmer hever og senker seg, og i alt dette er musikkens gestus overtatt fra stemmen som taler (Adorno 2003 : 7).

I tillegg til dette har musikk og språk et annet viktig fellestrekk som blir sentralt for denne oppgaven, nemlig at begge kan være både hørbare og flyktige (som opplesning eller fremførelse), *og* skrift. Gulbrandsen skriver:

Oppmerksomhetens vending mot teksten selv innebærer å fokusere på den sanselige, klanglige og visuelle side av diktningen. Vi tenker ikke her på betydningen, men heller på spillet av lyder i opplesningen, og på bokstavenes og versenes grafiske form på arket, omgitt av henholdsvis stillhet og hvitt. [...] To bemerkninger følger i forlengelsen av dette. For det første er det lydlige selvsagt nærmere knyttet til diktene som oppleste hendelser i *tid*, enn til analysen av ordenes visuelle mønstre i *rom*. Klangligheten kan imidlertid gripes langs begge disse veier. Det er fullt mulig, og dessuten svært vanlig, så å si å krysspeile diktenes klangmønstre ved å analysere teksten på kryss og tvers, uavhengig av opplesningens linearitet (Gulbrandsen 1995 : 282 - 284).

Jeg vil i det følgende forsøke å si mer om de lydlige sidene ved diktet når det oppleses enn hvordan dette forholder seg i det rent skriftlige. Jeg har allikevel valgt å ta med hele dette sitatet fordi Gulbrandsen her peker på et viktig poeng som det absolutt er verdt å tenke over.

Noe av det som er mest fremtredende ved de lydlige sidene av diktet "Min längtan" er lyden av bokstaven n. Ofte satt i kombinasjoner som -in, -en, -ng, -na og så videre. Dette preger allerede den første linjen; Min längtan är inte min. I neste linje dukker så en av de andre fremtredende konsonantene opp, nemlig s og forskjellige s-lyder; Den är gammal så som stjärnorna. I denne linjen er det også flere eksempler på n-lyder, både i starten (den) og slutten (stjärnorna). I disse to første tekstlinjene er det også en hyppig forekomst av en tredje lyd, nemlig ä – som i längtan, är, är og stjärnorna.

I de neste tre tekstlinjene ("Född ur Intet engång – som de, ur den gränslösa tomheten") er det også en ganske hyppig forekomst av n-lyder, men her innføres også en fjerde lyd som kommer til å prege diktet videre; t. Bokstaven t har riktignok vært i bruk tidligere, men uten å være like fremtredende. Ved bruken av ordene "Intet" og "tomheten" her kommer altså lyden mer frem, og gjør samtidig at jeg når jeg leser dette også oppfatter en sterkere sammenheng mellom disse linjene og den første (hvor Lagerkvist har brukt ordet inte), enn det jeg gjorde før jeg leste diktet høyt og faktisk lyttet etter klangen.

I de neste fire linjene er det de samme lydene som er sentrale; n, s, ä og t. Selv om dette diktet som tidligere nevnt verken baserer seg på faste versemøster eller rim gjør altså

disse lydlige likhetene at det oppleves som en helhet allikevel (for eksempel disse linjene – ”suset i träden, vågens slag mot stranden”). I ”de stora bergen långt borta” får vi også inn enda en ny lyd –b. Denne preger riktignok ikke mer av diktet enn denne ene linjen, men bruken av flere ord som begynner på samme bokstav i samme linje opptrer flere ganger i diktet; ”så som stjärnorna”, ”slag mot stranden” og ”min längtan är inte min” er eksempler på dette.

Mot slutten av diktet blir også direkte ordgjentakelse et viktig element, så vel for den opplevde meningsdannelsen som for selve klangen. De neste tekstlinjene går slik: ”Men inte till någonting här. Till något oändligt långt borta, någonting för länge länge sen”. Igjen ser vi (og hører under opplesning) at n-lyden blir sentral (inte, någonting, något, långt, oändligt, länge og sen). T-en blir også ganske fremtredende (inte till någonting), og ved å først skrive ”inte till någonting” etterfulgt av ”till något” oppleves det som om to motstridende betydninger allikevel klinger likt. Slik får vi noe som er det samme, men ulikt. Det er et trekk som Nordheim også har brukt i tonesettingen ved for eksempel å beholde intervallrekkefølger, men flytte dem til andre toner, eller benytte seg av de samme intervallene i omvendt, eller endret, rekkefølge. Et av de siste trekkene jeg vil peke på angående klangen i dette diktet er også det som kanskje blir mest sentralt helt mot slutten av det; l-klangen kombinert med enten ä eller å. Den siste linjen går slik; ”Långt före havet, långt före bergen, långt före vindarna”. L-klangen er for så vidt ikke ny (den dukket opp allerede i første linje), men det er først nå den blir sentral. Spesielt ved den direkte gjentakelsen av ordet ”långt”. Dette ordet står i en forbindelse med ordet ”länge” – langt og lenge er begge begreper som omfavner størrelser i tid som i prinsippet beskriver nesten det samme; noe som er en god stund siden. I tillegg til at de trekker på hverandre betydningsmessig har de begge en ganske rund klang, og trekker dermed på hverandre også i den lydlige likheten. Når det gjelder den klanglige likheten vil jeg også her ta med ordet ”längtan”. En lengsel er også et begrep som viser til noe som er et stykke unna, enten i tid eller rom. Således virker det her som om ting som trekker på hverandre i klang også trekker på hverandre i betydning. For å si det slik Roman Jakobson gjør det i forbindelse med poesien og språkets poetiske funksjon ”Kort sagt, en lydlig ekvivalens som projiseres ned i sekvensen som det konstituerende prinsipp, medfører uunngåelig semantisk ekvivalens [...]” (Jakobson 1978 : 141).

Hvordan benytter så Nordheim seg av disse elementene i tonesettingen? Har han latt den klanglige likheten i teksten sette en klanglig likhet i musikken, eller har han latt musikken skape en annen klang i diktet?

Jeg har tidligere beskrevet hvordan de første tekststrofene er behandlet i musikkverket. Rent melodisk vil jeg si at verket generelt har lite materiale som sammenfaller med de klanglige aspektene ved diktet. Det overordnede inntrykket er at Nordheim har behandlet teksten på et mer semantisk nivå, også brukt det musikalske materialet for å uttrykke sider ved dette. Dette er noe som skiller seg fra senere Nordheimverk hvor han blir opptatt av ordlyder fremfor hele ord og setninger.

Om vi nå hopper inn i partituret igjen, og videre i verket befinner vi oss etter et mellomspill i takt 41 med teksten "suset i träden". Plasseringen av et slikt mellomspill stemmer veldig overens med hvordan diktet ser ut på arket. Med tanke på utformingen på arket ser det dermed ut som om Nordheim følger denne ganske tett. Generelt har han et opphold i vokallinjen ved punktum og tankestreker, og der diktet er omringet av "hvitt" (for å si det med Guldbrandsen), eller tomrom er også de stedene det går lengst tid i musikkverket mellom linjene i sangstemmen. Dette mellomspillet har jeg gitt en kort musikalsk beskrivelse av tidligere. Fordi det i denne oppgaven er forholdet mellom tekst og musikk som er det sentrale vil jeg ikke gå noe mer inn på dette her, men heller gå videre til neste linje som altså er "suset i träden" i takt 41. Dette er en kort linje, og det mest interessante her er kanskje bruken av de små cymbalene (piatti) satt opp mot den dype stryken. Cello og Kontrabass har (notert) en stor dess. Vokalen begynner også på en dess, denne tostrøken. Dette tar opp forholdet mellom det lyse og det mørke, det som hører himmelen til og det som hører jorden til. Trærne har røtter som ofte går dypt ned i bakken, samtidig strekker de seg ofte høyt opp mot himmelen, opp i den sfæren vinden – som sørger for suset i tretoppene - hører hjemme. Cymbaler har en lett metallisk klang, med en etterklang som kan minne om sus. Ved at det brukes cymbaler både rett før og rett etter tekststrofen oppfatter jeg her at de nesten fungerer som et symbol for nettopp vinden, og slik bidrar til å sette fokuset på det mennesket strekker seg etter, men aldri helt får taket i. Ved å bruke cymbaler i tre forskjellige størrelser forsterkes også denne kontrasten mellom det himmelske og det jordlige. Selv om vinden hører himmelen til farer den også over bakken, og representerer slik kanskje enda mer enn det lyse en slags mellomposisjon mellom det menneskelige og det guddommelige.

Rett før sopranen kommer inn bruker Nordheim cymbalen i midtregisteret – denne kan da sees på som en representasjon av vinden og den sus. Ordet "träden" er plassert et halv trinn under suset (fra dess til c), ved å gå ned her beveger vi oss på en måte nærmere det jordlige. Dette inntrykket bekreftes ved at den største cymbalen brukes rett etter. Når orkestreringen etter dette preges av de lyse strykerne, med en vandring fra den største cymbalen, gjennom den midterste, til den minste – og lyseste av dem, og celestaen igjen kommer inn med en triolbevegelse som beveger seg oppover flyttes så oppmerksomheten fra det jordlige og opp mot stjernene igjen.

I takt 45 kommer sangstemmen inn med en tostrøken g med starten av frasen "vågens slag mot stranden". I takten før dette har det flyttet seg en triolbevegelse fra førstefiolin, via andrefiolin og ned til bratsjen. Når denne bevegelsen ender så dypt som en liten f, og orkestreringen utenom de lyse strykerne ellers holder seg til kun en cymbal gjør dette at ordet "vågens" oppleves som spesielt vektlagt. Ved så å gå helt ned til en enstrøken fiss på ordet "slag" får også dette ekstra tyngde. Når det gjelder resten av frasen, og starten av den neste, virker det nesten som om selve ordene ikke er så viktige, men at den kontinuerlige bevegelsen opp og ned er det som er det viktigste. Strykerne er igjen det som driver verket fremover, og baserer seg også på en konstant bevegelse opp og ned. Ordene til den andre omtalte frasen går slik "de stora bergen langt borta". Mot slutten av denne frasen går sopranen igjen oppover, noe som peker tilbake mot stjernene og himmelen. Faktisk benytter Nordheim seg her også av noen av de samme intervallene han brukte til linjen "Den är gammal så som stjärnorna" tidligere i denne satsen. Der åpningen av denne siste omtalte linjen: "Den är gammal" begynner med å gå ned en liten sekund, åpner "de stora" med å gå oppover med det samme intervallet. I midten av begge tekststrofene går melodien først opp en stor sekund, og deretter til en kvart (i den første av dem en ren en, mens i den i den andre går til en forstørret en). Slutten av begge disse frasene går, som nevnt oppover, og bevarer kvarter og sekunder som intervaller.

Strykerne videre (fra takt 48), som først har en 32-dels note og så går over i en dobbeltpunktert åttendel som deretter blir liggende, oppleves som et bilde på det store intet – registermessig strekker den seg fra en notert store c til en tostrøken h. Akkurat som det store intet omslutter den dermed det meste – også de mye omtalte stjernene som er spredt utover i tomrommet og representert her ved løpende bevegelser opp og ned i register i harpe og celesta.

Det mest sentrale i neste frase virker igjen å være slutten av den. Teksten går slik "de väcker min längtan". Rett etter det siste ordet (i takt 52) får vi både en bevegelse oppover i celesta og en nedadgående bevegelse i cello. Dette gjør at ordet "längtan" faktisk oppleves litt mindre entydig enn før. Tidligere har lengselen stort sett dreiet seg om noe som er langt borte, ved at vi får musikalske linjer som går i hver sin retning her tyder det på at selv om lengselen fokuserer på det som er langt unna menneskenes sfære har den allikevel en slags kopling til det jordlige – kanskje det her dreier seg om ikke bare en rent menneskelig og felles lengsel, men også en lengsel til de som har vært en del av vår jordlige verden, og nå har blitt en del av evigheten?

Med denne tanken i bakhodet forsterkes også inntrykket om at dette verket er skrevet inn i en bestemt stemning og situasjon i komponistens liv. De neste tekstlinjene er "Men inte, inte till någonting här. Till något oändligt långt borta". Her opplever jeg at Nordheim for første gang i denne satsen faktisk benytter seg av diktets lydlige sider i sin tonesetting. Han gjentar ordet "inte", som lydlig sett bærer preg av i og t. Dette er skrevet som en nedadgående linje som baserer seg på sekunder, og linjen videreføres også til ordet "till" som åpner med nettopp de samme bokstavklangene som har preget ordene før. Ved å legge melodien på slutten av disse to tekstlinjene i en lavere tonehøyde enn de han har brukt tidligere i disse frasene virker det også som om ordet "borta" igjen blir noe av det mest sentrale. Men igjen peker det både mot det guddommelige og det jordlige, dette forsterkes ved at det benyttes en nedadgående linje i kontrabass som instrumenteringen til akkurat dette ordet – det er akkurat som om det er noe som bare forsvinner ned i jorden. I henhold til dikttolkningen kan dette symbolisere den nødvendige overgangen – man må selv bli til jord og forlate sin fysiske manifestasjon før man kan bli ett med det evige. Dette kommer enda tydeligere til uttrykk når Nordheim i taktene etter (takt 57 – 59) igjen benytter seg av lyse toner i celesta og harpe. Ved å putte disse tonene som små "punkter" bestående av små sekunder spilt samtidig tilfører de både en spenning og en lett metallisk klang som igjen peker på stjernene, som fysiske representasjoner av evigheten, som det sentrale holdepunktet i denne satsen. Akkurat som de tidligere omtalte raske løpene i de samme instrumentene kunne vise til stjernemylderet oppleves disse punktene som enkelte, små lysglimt i den mørke, altomsluttende atmosfæren. Denne stemningen holder seg ut resten av satsen med lange toner i stryk og "punkter" satt ut her og der i celesta, harpe, vibrafon, og for første gang

også pauker. Paukene bidrar til å utvide registeret i dybden, og skaper med sin hurtige tonegjentakelse en slags rullende og buldrende effekt.

De siste tekststrofene bærer preg av ordgjentakelser. Teksten lyder slik; "Långt före havet, långt före bergen, långt före vindarna". Også her oppleves det som om Nordheim har tatt hensyn til diktets klang, og han bruker tonegjentakelser i melodien hyppig (faktisk baserer melodien til de to første leddsetningene seg kun på én tone – en enstrøken g). Siste leddsetning begynner også med en enstrøken g, beveger seg så en liten sekund opp på siste stavelse i ordet "före", før den er tilbake på g-en i starten av ordet "vindarna". Deretter går den en ren oktav opp på slutten av det samme ordet, gjør den tostrøkne g-en lang og dør så hen. Strykerne blir liggende i noen takter til før de også forsiktig dør ut. Denne rolige, men konstante, stemningen i avslutningen av første sats kan kanskje sees på som om verkets jeg-person her har innfunnet seg med at for å kunne ta del i det evige må man forlate det jordlige, man må slippe det som hemmer en og våge å sveve. Selv om det kan være tungt og trist å gjennomgå denne forvandlingen er det som venter så mye bedre at det kanskje faktisk er verdt det.



## Kapittel 3

### Andre sats

Noe av det første jeg la merke til ved denne satsen var hvor mye den egentlig skilte seg fra den første, både i tempo og stemning generelt. Begge åpner riktignok med en enslig cello, og får så inn strykerne en etter en, men der hvor første sats egentlig bygger på et forholdsvis rolig og melodisk tema som fortsetter å være i forgrunnen og bare flytter seg mellom strykerne bærer andre sats preg av at det settes an en akkord før vi får løpende linjer i alle strykerne. Ikke bare er tempoet høyere, men noteverdiene er generelt kortere, og stemningen mer flyktig.

I likhet med åpningen av forrige kapittel vil jeg også med denne satsen først beskrive kort hvor jeg har satt de ulike inndelingene, og hva som kjennetegner hver enkelt av de delene før jeg går løs på opplevelsen av forholdet mellom tekst og musikk.

Det første partiet har jeg satt til takt 1 – 41. Rytmisk sett bærer det preg av sekstendelstrioler i stryk. Når tempoet er satt såpass høyt som det er her (åttendelen er i partituret satt til ca 192 BPM) skaper de kontinuerlige triolene en følelse av hastverk og flyktighet – ingenting blir dvelt ved, alt forsvinner omtrent med en gang det har dukket opp, det er konstant bevegelse. I likhet med første sats bærer også denne tonalt sett mye preg av sekundbevegelser, både store og små om hverandre – både i rene vekslinger mellom intervallene, og i opp- og nedadgående løp.

I takt 22 har celestaen en samklang av tostrøken giss og tostrøken a. Denne klangen fungerer nesten som små "punkter" med fargelegging flere steder i akkurat dette partiet av satsen. Det er også et element som skaper en forbindelse til forrige sats (dette elementet dukket opp allerede i takt 57 – 59 i første sats), og således kanskje til og med til stjernetematikken.

Neste inndeling har jeg satt fra takt 42 – 83. Fellestrekk for denne delen er nok en gang trioler og raske noteverdier. Hele dette partiet oppleves som om det er i stadig utvikling, en utvikling som nesten virker spontan, og skifter raskt mellom forskjellig type

orkestreringer og klanger (for eksempel mellom bevegelse og ro i strykerne, tilstedeværelse og fravær av andre instrumenter, og lyd og stillhet med plutselige pauser). Dette er noe som kanskje kan sies å speile teksten ganske direkte. Teksten i dette partiet er "Tillfällig, föränderlig, borta på en liten stund". Som i forrige parti er det strykerne som er pådrivere her. Takt 81 – 83 virker nesten som en liten pust imellom delene, en liten etterklang som varsler et nytt skifte. Her er det kun fioliner, bratsj og cello som spiller. Alle har en enstrøken g i raske tonegjentakelser og beveger seg i en crescendo fra å spille "Sul Ponticello" som betyr å spille nærme broen på instrumentet, til å bruke buen på det stedet som er regnet som det naturlige. Om denne effekten skriver Samuel Adler at:

This effect is produced by playing very near or right on the bridge instead of between the fingerboard and the bridge, the regular space allotted for the bow stroke. Since this produces upper partials of a tone that are not usually heard, the pitch takes on an eerie, somewhat glassy timbre (Adler 2002 : 32).

Det er altså to hovedkarakteristika ved denne effekten, den er glassaktig og luftig, men beskrives samtidig som å inneha en form for nifs, nervøs klang. Selv om en tilværelse som består av stadige omveltninger og ikke har noen faste holdepunkter for mange vil kunne oppleves som noe nifst, og Adlers beskrivelser av lyden således passer bra inn med det jeg opplever som tematikken, er det først og fremst det lette og glassaktige aspektet ved denne klangen jeg vil fokusere på. Når strykerne i disse taktene går fra å spille på denne måten til en mer vanlig og rund klang kan det sies å forespeile hva som skjer i teksten. Til nå har det i denne satsen vært fokus på det som er forgjengelig, lett, skiftende og tilfeldig. Nå flyttes fokuset imidlertid mot noe som er stort, evigvarende og mektig – den ene gud. I tråd med et slikt skifte oppleves musikken i det neste partiet som mer tonalt orientert, og det bærer også preg av lengre noteverdier. Dette partiet har jeg altså satt fra opptakten i takt 83 til takt 102.

Fra takt 103 er det igjen løpende stryk som dominerer, og uttrykksmessig minner det veldig om deler av det første partiet. Dette preget holder seg frem til takt 127. De siste taktene i denne satsen (128 – 134) oppleves som en "etterklang", og hører dermed ikke inn i noe annet parti, men blir behandlet som en egen liten del.

Til denne satsen har Nordheim benyttet seg av diktet "Som molnen". Når det gjelder de rent klanglige sidene ved dette diktet bærer det, i likhet med "Min längtan" preg av

gjentakelser; ikke bare av ord, men også av bokstavlyder. Rent strukturmessig er diktet inndelt i tre deler, alle omgitt av stillhet, eller hvitt (for en representasjon av dette – se kapittelet om diktene). Som i det forrige diktet er det forskjellige trekk som er mest fremtredende i de forskjellige delene, selv om det også her finnes noen likhetstrekk mellom dem.

Den første delen går slik "Som molnen, som fjärilen, som den lätta andningen på en spegel – ". Det kanskje mest åpenlyse her er gjentakelsen av ordet "som". Ved å begynne hver linje på samme måte skapes det i tillegg til den semantiske siden også lydlig en følelse av at vi her har med den samme tingen å gjøre. I tillegg til bokstavlyden s blir også lyden av m spesielt fremtredende i den første av disse linjene; først –om, deretter mo-. På slutten av ordet "molnen" dukker igjen n-lyden opp (her som –en), som var så sentral i det forrige diktet. Andre linje "som fjärilen" slutter også med denne en-lyden, dette gjør at disse linjene bindes enda tettere sammen. Ved at det andre ordet i tredje linje *også* slutter med den samme lyden forsterkes inntrykket av at det hele veien her egentlig er snakk om det samme. "Andningen" bærer også preg av –en, og ved å avslutte denne delen med ordet "spegel" – nok en s-lyd, avsluttes delen på samme måte som den begynte.

Neste del lyder slik "Tillfällig, föränderlig, borta på en liten stund". I likhet med den forrige delen består denne av to korte linjer først, også en lenger tredjelinje. Ved at denne tredje linjen, i tillegg til å være lenger enn de to andre, også avsluttes med et ord på s bidrar dette til opplevelsen av at det her igjen er snakk om det samme, bare beskrevet med nye ord. Forrige del avsluttet med ordene "på en spegel", denne avsluttes med "på en liten stund" – unntatt det innskutte ordet "liten" rimer altså de siste ordene i begge delene direkte lydlig – dette forsterker igjen enhetsfølelsen. (Lyden av t og n setter også sitt preg på denne linjen). De to første linjene i denne delen avsluttes også på helt den samme måten; med –lig. Dette introduserer en lyd som blir sentral i starten av neste del – l-lyden.

Diktets siste del går slik: "O herre över alla himlar, alla världar, alla öden, vad har du menat med mig?". Som påpekt over blir l-lyden sentral i den første av disse to linjene. Dette har kanskje mest å gjøre med den direkte gjentakelsen av ordet "alla", men den samme lyden finnes også i "himlar". Dette ordet tar oss også til de to andre sentrale lydene i denne linjen; a, og r. Ordet "alla" bidrar selvsagt også til dette a-preget. I tillegg

til ordet "himlar" finner vi r-lyden i "herre, över og världar". I neste linje oppleves bokstavrimet mellom de tre siste ordene som det mest sentrale "menat med mig". Dette knytter også selve avslutningen opp mot starten som også var preget av m-lyden.

Hvordan fungerer så samspillet mellom tekst og musikk her? Er det her, som i første sats, i hovedsak de semantiske sidene ved diktet som trer frem, eller er det de rent klanglige siden ved det som er i forsetet?

I likhet med den første satsen åpner som nevnt også denne med en enslig cello, men i motsetning til første sats er celloen her lagt i et lyst leie, med sordin. En sordin er en form for mute til strykeinstrumenter. Om bruken av sordiner, og hva de gjør med klangen skriver Samuel Adler at:

[...] the player places a small plastic, wooden or metal object on the bridge, thus absorbing some of the vibrations and obtaining a very soft and smooth sound. When a mute is used, the tone quality is radically altered, and although most muted passages are soft, it is possible to write forte or fortissimo portions of a work for muted strings. The loud muted passage takes on a special quality of restraint and a sound that is more constricted, tenser (Adler 2002 . 39).

Når dette virkemiddelet benyttes her i åpningen er det nettopp slike aspekter ved lyden jeg oppfatter. Klangen virker intens, men samtidig fattet og tilbaketrukket.

Resten av strykerne kommer også inn i samme rekkefølge som i første sats – først bratsj, så andrefiolin og deretter førstefiolin. I de første taktene har alle strykerne forholdsvis utholdte toner, dette er imidlertid noe som endrer seg raskt, og drivverket bak denne satsen kan sies å være de løpende triolene i strykere som man ser fullt ut fra takt åtte av.

Disse flyktige bevegelsene forekommer gjennom satsen både med og uten sordin, men der sordinen er på tilfører den en rund, men likevel hes og intens klang. Hesheten og intensiteten kan således forbindes med klangen av de metalliske perkusjonsinstrumentene Nordheim bruker, og kanskje mest med klangen av cymbaler – som bærer et preg av hvit støy som forandrer seg etter hvert som tonen får klinge ut.

Nordheim var opptatt av slike metalliske klanger gjennom hele sin komponistkarriere, og ofte ble disse klangene også tatt opp i bruken av strykere hvor han satte an en sterk tone og lot den sakte dø ut. I denne satsen gjør han det i tillegg med henvisningen "Sul

Ponticello” som tidligere forklart tilfører en enda mer glassaktig klang i instrumentene (se for eksempel cello, andre-, og førstefiolin i taktene 18 – 20).

Etter åpningen med denne spesielle strykerklangen, støttet opp av harpe, celesta og cymbaler som forsterker klangkarakteristikken, kommer så vokalen inn først i takt 28. Alt før dette tidspunktet har hatt et luftig, glassaktig og flyktig uttrykk, noe som da allerede har satt an stemningen for teksten. Som i forrige sats følger Nordheim diktets struktur ganske tett, og der det i diktet er stillhet er det også stillhet i vokalen. Teksten til satsens første del blir dermed diktets første linjer ”Som molnen, som fjärilen, som den lätta andningen på en spegel”. Den første av disse frasene går melodisk sett først ned en ren kvint også opp en forminsket en – med en stavelse per tone. Det samme skjer også med de tre siste stavelsene i neste frase (fjärilen), men her benyttes en nedgang på små sekunder først (gess – f – e). Dette peker mot at selv om både tempoet og den generelle stemningen i denne satsen skiller seg ganske kraftig fra første sats er noe av tonespråket bevart slik at det allikevel oppleves som om de har en forbindelse med hverandre. Bruken av små sekunder spilt samtidig i celesta som små ”punkter” her og der skaper også forbindelser til det som har vært før. Spesielt tydelig blir denne forbindelsen ved takt 38 – 41 hvor melodien (på tross av litt andre intervaller) innehar samme kontur som slutten av linjen ”Den är gammal så som stjärnorna” i første sats (jeg har valgt å utlate teksten i dette eksempelet, fordi den allerede er nevnt – de første taktene i dette noteeksempelet er hentet fra takt 14 – 15 i første sats, og de siste taktene er, som nevnt, fra andre sats takt 38 – 41).



Ved å øke strykegraden i de nevnte taktene, også ha pause i både strykerne og sangstemmen rett etter siste stavelse mens man får ”pling” i både celesta og vibrafon rettes også oppmerksomheten enda tydeligere mot det som opplevdes som mest sentralt i forrige sats, nemlig stjernene og tomheten rundt dem.

Totalt sett skiller ikke opplevelsen av mening i sammenstillingen av tekst og musikk i denne satsen seg så veldig fra den opplevde meningen i diktet. Heller vil jeg si at diktets semantiske side blir *forsterket* med musikken til. Musikken bærer gjennom hele denne satsen en sterkt preg av flyktighet ved at den stadig vender tilbake til de tidligere nevnte

løpende triolene i strykerne. Og i og med at det er så sterkt preg av raske noteverdier og hurtig tempo blir også kontrastene innad i diktet enda større i musikkverket. Således oppleves det som om det himmelske og guddommelige (som stjernene representerte i forrige sats) er enda lenger unna det stressende og flyktige livet vi mennesker har her på jorden.

Uten noen klar følelse av taktart, og uten faste mønster for hvor lenge hver del av musikken skal vare (i andre typer verk finner man ofte perioder på et fast antall takter som for eksempel åtte, seksten, trettito osv), virker også den menneskelige tilværelse i enda større grad kaotisk, skiftende og utenfor noen form for kontroll. Enkeltmennesket står alene i denne verden og prøver å finne svar på spørsmål det kanskje ikke er meningen at vi *skal* få noe svar på mens vi vandrer her på jorden. De instrumentale partiene mellom første og andre del med tekst forsterker dette inntrykket med sin veksling mellom ro og hurtighet, ikke bare med tanke på rytmikk og toneomfang, men også med tanke på selve instrumentasjonen. Jeg vil spesielt trekke frem partiet fra og med opptakten til takt 51 til og med takt 60. Rett før dette (fra takt 42) har musikken vært preget av triller og raske tonegjentakelser i lyst leie, både i stryk, harpe og celesta. Dette oppleves som en representasjon av mylderet av stjerner som eksisterer der på himmelen. Når vi så kommer til opptakten til takt 51 finner vi cymbaler stående alene. Her benyttes først den minste – og dermed lyseste i klang – cymbalen, så den midterste og til slutt den største av dem. Denne vandringen fra det lyse til det litt mørkere er jo et velkjent Nordheim-trekk, og i likhet med den første satsen oppleves det her som om denne vandringen i cymbaler representerer et skifte i fokus fra det himmelske mot det jordlige. Ved at cymbalene, med sin metalliske, ”hvite” (her som i hvitt støy) og store klang får stå helt alene bekreftes også tanken om at nettopp slike klanger her står i forbindelse med det altomfattende og uendelig store himmelske tomrom.

I takt 53 er det fiolinene som får være alene. I stedet for å ha toner som får ligge en stund og ”klinge ut” har imidlertid også rytmikken skiftet – igjen er det raske åttendeler som er basen, med full stopp mellom fraseringsene slik at det som faktisk spilles oppleves som mer tilfeldig og forbigående. Etter at både bratsj og cello har kommet til beveger musikken seg så i sprikende retninger – celloen vandrer nedover i en linje basert på sekunder, førstefiolin vandrer oppover mens både andrefiolin og bratsj vandrer både opp og ned i mellomsjiktet her. Ved at dette gjøres i en crescendo opp fra pianissimo

henleder det oppmerksomheten mot det som kommer etter. Livet på jorden oppleves så som enda mer sprikende og mindre viktig enn tidligere.

I takt 58 kommer celestaen inn med akkorder som her blir støttet oppunder av de lyse strykerne som nå har lengre toner. Således er det i takt 58 – 61 igjen kommet inn et element av ro som blander seg med metalliske og lyse klanger og ikke bare peker på det skinnende ved himmelen, men også hvilken ro man som menneske kan finne når man endelig gir avkall på sin fysiske form og blir i ett med evigheten.

Denne roen bevares i strykerne videre til takt 63 hvor vi igjen får inn de løpende triolene, men til forskjell fra tidligere i dette partiet (jeg har tidligere satt inndelingen til takt 42 – 83) benyttes instrumentene her slik at det ikke er mulig å skille mellom hva som hører til i himmelen og hva som hører til på jorden. Strykerne er fortsatt pådriverne her, men nå er både celesta og harpe med på disse raske løpene. Fordi verker generelt ikke følger noen typisk periodvis inndeling er det imidlertid vanskelig å forutse *når* det bare er strykere og når man får løp i disse andre instrumentene også. Dette bidrar til å gjøre opplevelsen av at menneskets tilværelse stadig er skiftende enda større, og gjør så samtidig at musikken nesten virker som en direkte utlegging av teksten ”tilfällig, föränderlig, borta på en liten stund”. For å gjøre dette inntrykket enda sterkere forsvinner nesten alt av musikk rett etter de siste ordene har blitt ytret. Når ting blir borte blir det her altså bokstavelig talt borte. Kun én enslig tone i bratsjen har fått lov til å henge igjen. Kanskje er dette brukt som et bilde på den ensomheten som ofte oppstår i det store og uoversiktlige samfunnet?

Jeg har tidligere nevnt at neste parti i denne satsen får et mer tonalt preg, og således oppleves som i samsvar med skiftet i fokus i teksten – fra det tilfeldige og forgjengelige til det evigvarende. Dette inntrykket forsterkes ved at Nordheim her gjør en av sine få modifiseringer av Lagerkvists diktning. I diktform ser teksten til dette partiet slik ut; ”O herre över alla himlar, alla världar, alla öden, vad har du menat med mig?”. I musikkverket derimot har Nordheim gjentatt ordet ”herre” to ganger. Med dette levnes det ingen tvil om at også Nordheim her henvender seg direkte til det guddommelige, ja kanskje direkte til Gud selv – og spør rett ut hva meningen med livet er. Men i likhet med i diktsamlingen får vi intet konkret svar. Alt som er sikkert er at denne guddommen står i kontrast til det kaotiske livet vi lever.

Allikevel opplever jeg at Gud i dette partiet påkalles mer direkte enn noen gang tidligere. Musikken baserer seg igjen på kun strykere som også har lengre noteverdier og større ro enn tidligere, i tillegg oppleves altså partiet forholdsvis tonalt, dette medfører at det stikker seg enda tydeligere ut som noe annet i et verk som bærer sterkt preg av dissonerende intervaller og samklanger. I *Twentieth-Century Harmony – Creative Aspects and Practice* skriver Vincent Persichetti at

As composers' attitudes and practices change, the concept of consonance and dissonance may change. Various degrees of tension may be accepted as consonance. Consonant intervals may sound dissonant in a passage dominated by dissonant intervals, and in harmony comprised of strongly dissonant intervals these dissonances often become the "consonant" norm of the musical organization (Persichetti 1961 : 17).

I et verk som dette, som bærer preg av intervaller som små og store sekunder og septimer, og rene og forstørrede kvarter som alle er intervaller med varierende grad av dissonans, uten noen form for tradisjonell harmonikk, oppleves så en plutselig bruk av mindre dissonerende intervaller som rene kvinter og store og små terser som ganske utstikkende og "dissonerende", samt tonalt (tonalt er jo ikke normen her). (Om man ser nærmere på hvordan intervallene i strykerne forholder seg til hverandre i dette partiet oppdager man at det faktisk finnes en god del sekunder her også (spesielt store), men på grunn av utleggingen av dem og den utstrakte bruken av terser får de ikke dette skarpe preget som finnes så ofte i resten av verket). Både bruken av "mildere" intervaller og det faktum at sangmelodien befinner seg i et forholdsvis høyt register forholder seg ganske nært til tankegangen bak affektlæren.

Vandringen fra det høyverdige og ned igjen til det hverdagslige blir spesielt tydelig representert i instrumenteringen i taktene 93 – 97. Her har melodien gjort et sprang på en stor septim opp til starten av ordet "himlar", og beveger seg enda et trinn opp på ordets andre stavelse. Samtidig går instrumenteringen fra å være helt stilt til å bruke begge fiolinene, bratsj og cello i et høyt register. Ved ordene "alla världar" beveger melodien seg ned ett trinn igjen, mens strykerne skifter til et mellomregister og førstefiolinen blir byttet ut med kontrabasser. Med teksten "alla öden" forsvinner andrefiolin, bratsj og cello og lar kontrabassen bli igjen alene (vi beveger oss altså fra det evige fellesskapet og ned i det ensomme ødelandet igjen).



Fra takt 103 er vi tilbake igjen i det hurtige, flyktige kaoset hvor raske tonegjentakelser og triolbaserte løp i strykere dominerer, med enkelte fargelegginger av de metalliske og lyst-klingende instrumentene (celesta, vibrafon og cymbaler med harpe i tillegg) som minner oss på motsetningene mellom de to sfærene. Teksten er her en direkte gjentakelse av diktets første del "som molnen, som fjärilen, som den lätta andningen på en spegel". I motsetning til første gang denne teksten ble benyttet blir nå dens siste del nesten "hviske-sunget" svakt over hurtige tonegjentakelser Sul Ponticello i strykerne, med melodisk støtte i celesta på "som den lätta". Denne tillagte luften i klangen gjør at ordene virker enda mer luftige enn første gang de dukket opp, og således enda mer flyktige. Den lille kommentaren strykerne avslutter hele satsen med – en samklang med overtoner, oppleves nesten som å være denne lille duggen på speilet som kortvarig er der før den bare svinner hen i ingenting (slik som den siste tonen i kontrabass som faktisk forsvinner ut i Niente – ingenting).

## Kapittel 4

### Tredje (og fjerde) sats

Når jeg så beveger meg mot slutten av verket dukket det opp et metodologisk problem. Under lytting oppleves verket som om det har tre satser, men det baserer seg på fire dikt, og er i partituret også skrevet som fire satser hvor den tredje går attacca over i den fjerde. Hvordan skal så dette behandles? Skal jeg holde meg til det skrevne og skrive ett kapittel til hver av disse satsene, eller skal jeg holde meg til opplevelsen og behandle begge satsene i samme kapittel? Partiturets tredje sats baserer seg på det korteste av de fire diktene Nordheim har valgt, og har også i musikkverket en kort varighet. Om jeg går for det siste alternativet ender jeg dermed opp med et kort kapittel etterfulgt av et litt lengre kapittel, og en oppstyking som ikke finnes i opplevelsen. Fordi denne oppgavens fokus hele tiden har ligget på opplevelsen har jeg valgt å gå for det første alternativet og behandler partiturets tredje og fjerde sats i samme kapittel, men benevner den tredje satsen som en egen del av helheten disse to satsene utgjør.

Det umiddelbare inntrykket jeg fikk når jeg hørte denne satsen (i lyttingen oppleves det som sagt som en sats – ikke to) var at både tempo og stemning skilte seg ganske kraftig fra den foregående. Der det i andre sats var løpende åttendeler i strykerne som drev det hele fremover med et flyktig og til tider kaotisk preg bærer denne satsen generelt mer preg av et saktere tempo, færre ting på en gang og mer stillhet. Her blir stillheten og de enkelte linjene i de enkelte instrumentene (sangstemmen iberegnet) gitt tid og rom til å klinge på egenhånd.

Jeg har altså satt den første inndelingen her ved slutten av den noterte tredjesatsen. Denne satsen åpner på samme måte som den første, med et tema i en enslig cello, før bratsjen også andrefiolin kommer inn. I motsetning til de to første satsene hvor det tar en stund før sangstemmen kommer inn dukker den her opp allerede i takt nummer 4. Den noterte tredjesatsen varer til og med takt nummer 23, og det er først helt mot slutten av dette partiet (i de to siste taktene) at Nordheim benytter seg av andre instrumenter enn strykere og sang. Denne delen innehar flere forskjellige typer

instrumenteringer og spilleteknikker, men fellestrekk for hele partiet er opplevelsen av at det virkelig er sangstemmen som står i sentrum og driver verket fremover mens instrumenteringen er mer gjennomslutlig og sporadisk. Tempoet her er også ganske langsomt, slik at den tidligere nevnte roen virkelig får plass. Flere steder er den også bare støttet opp av ett eller to instrumenter, mens den noen steder faktisk også får stå helt alene.

I neste parti av den opplevde helheten kommer vi så over i det som er partiturets fjerde sats. Selv om Nordheim altså har delt inn musikken her i to satser har han ikke gjort det samme med taktnummereringen i partituret, slik at min neste inndeling begynner med takt 24 hvor stemningen og roen henger igjen fra forrige parti. Med en sanglinje liggende over en dyp d oppleves faktisk de første taktene her som om de har en orientering mot D-dur. Denne følelsen forsvinner imidlertid raskt, og etter hvert som flere instrumenter kommer til endrer også stemningen seg fra det rolige, myke og tilfredse til det litt mer ubestemt og mystiske. Denne delen blir ganske så kort (til og med takt 33), for det som ligger etter dette skiller seg ganske mye fra det som har vært tidligere i satsen.

Neste inndeling går fra takt 34 til takt 37, og er således enda kortere enn den forrige. Grunnen til at jeg har valgt å se et så lite antall med takter som en egen del har å gjøre med nøyaktig *hva* som finnes i denne delen. Dette er et instrumentalt parti hvor det igjen er kun strykere. Det musikalske materialet er tatt rett ut fra første sats (se takt 27 – 30), med minimale endringer i rytmikken for å passe inn i de nye taktartene og en litt annerledes avslutning på den siste takten av det, og fungerer dermed som et slags bindeledd mellom verkets mangeartede deler.

Fordi tempoet her er ganske lavt er det mulig å skrive mye i hver takt. Dermed åpner det også opp for mindre inndelinger med tanke på taktantall innen hvert parti. Slik blir også situasjonen med neste del, som begynner med opptakten til takt 38. Her får musikken en helt annen karakter, med lange triller i de lyse strykerne og med raske noteverdier i harpe og celesta blir stemningen preget mer av uro igjen, og det oppleves en forbindelse til det kaotiske og flyktige preget i forrige sats. Med sekstoler i celesta og kvintoler og trioler i harpe trekkes det også linjer tilbake til første sats hvor disse bevegelsene dukket opp første gang. Sangstemmen baserer seg her på en form for deklamering av teksten som ikke har vært tilstede tidligere. Når det gjelder avslutningen av dette partiet var jeg usikker på om jeg skulle sette det til slutten av takt 42 eller til takt 46. Med

sangstemmens siste åttendel i takt 42 endres nemlig karakteren, sopranen går tilbake til å synge teksten, mens orkestreringen ikke lenger baserer seg på hurtige bevegelser enten i tonegjentakelser eller i løp. Allikevel valgte jeg å sette skillet mellom verkets nest siste og siste parti til takt 46. Her har alle de andre instrumentene forsvunnet og vi har kun sopran og fioliner igjen før både sopranen og andrefiolinen også stopper opp og førstefiolinen henger igjen helt alene.

Verkets avsluttende parti har jeg dermed satt fra og med takt 47 og ut (takt 63 er både satsen og verkets siste). Det tydeligste og mest enhetlige preget på dette partiet er den gjenfunne roen og plasseringen av sangeren som pådriveren, samt klangen i strykerne som går fra sul ponticello via et lite avbrekk med "normal" klang til å bruke sordin. Her, som tidligere, blir celesta, harpe og perkusjonsinstrumentene igjen brukt som "utfylling" – en tone eller en fraserings her og der. Avslutningsakkorden er en D-dur med tillagt 9 og 13. Dette gjør at slutten oppleves som meget stabil og rolig, men fortsatt ikke uspennende. Den innehar på tross av sin klare dur-forankring nok spenning til å ikke gå på tvers av det musikalske materialet som har vært brukt tidligere og skille seg veldig ut, på grunn av spenningstonene virker den som en oppsummering snarere enn en klar kontrast.

Også når det gjelder disse satsene har jeg valgt å se på de klanglige sidene ved de to diktene før jeg går nærmere inn på hvordan sammenstillingen av tekst og musikk virker. Den tredje satsen baserer seg på diktet "Den døde". Av alle diktene Nordheim har benyttet seg av er dette det eneste som av Lagerkvist har fått en egen tittel. I og med at diktet har en egen tittel la dette i selve dikttolkningen faktisk en del hint og føringer på hvordan det kunne tolkes. Tittelen er ikke nevnt i musikkverket, og derfor kommer jeg ikke til å gå noe nærmere inn på denne utover den påvirkningen den kan ha på lesningen av de semantiske sidene av teksten som jeg her har nevnt.

Heller ikke dette diktet bærer preg av faste verseføtter eller rim, det som derimot preget det er ordgjentakelser. Det som slår meg når jeg nå leser det igjen er at det ikke bare gjentar ord innad i selve diktet, men gjentar også ord og vendinger som i musikkverket allerede har dukket opp i de andre satsene. Igjen ser vi delsetningen "vindens sus i tråden" (i diktets tredje linje) som var sentral i første sats, og "molnens flykt" i diktets fjerde linje – hvor "molnen" er hentet fra forrige sats som med musikken til i all hovedsak omhandlet nettopp flyktighet.

Diktets første linje går slik: "Allting finns, blott jag ej längre finnes". Her er det gjentakelsen av ordet "finns" som oppleves som det mest sentrale klangmessig. Med dette, pluss ordene "allting" og "längre", kan man også si at første linje totalt sett får en liten vekt på n-lyder (dette er heller ikke ukjent fra tidligere tekster). Ved at neste linje så åpner med ordet "allt" oppleves det også som om første og andre linje har en klanglig forbindelse. Hele andre linje ser slik ut "allt är kvar, den lukt av regn i gräset". Ved at linjens første, midterste og siste ord slutter på samme konsonant, en t, oppleves også disse ordene som om de står i en forbindelse med hverandre. Neste linje "som jag minns och vindens sus i träden" trekker som nevnt linjer tilbake til første sats, og ved at ordet "minns" avslutter linjens første del har det samme plassering som ordet "finns" i første linje og sørger således faktisk for et rim. Utover dette er det bokstaven s som setter sitt preg på denne linjen. Linje nummer fire bærer lydlig preg av -s, -t og o, og går slik "molnens flykt och mänskohjärtats oro". Etter dette er det i diktet en pause (tomhet, eller hvitt som Guldbrandsen tidligere har kalt det), før den siste og avsluttende linjen som går slik "Blott mitt hjärtats oro finns ej längre". Starten av denne linjen bærer igjen preg av lyden -t, og med "hjärtats oro" får vi igjen en ordgjentakelse, denne gang fra linjen før. Med siste del av linjen ("finns ej längre") er vi lydlig sett tilbake der vi startet – første linje sluttet med "ej längre finnes", ved å snu på rekkefølgen på disse ordene i siste linjen får vi det samme med en variasjon, dette gjør at det oppleves som det samme uten at det nødvendigvis er en direkte gjentakelse – dette er et trekk som komposisjonsmessig også preger store deler av verket "Aftonland".

Som tidligere nevnt avslutter så Nordheim sitt kammermusikkverk med det av disse fire diktene som står tidlig i Lagerkvists diktsamling ("Det är om aftonen"). Hvordan denne omrokkingen av rekkefølgen på tekstene påvirker opplevelsen av dem er noe jeg skal gå nærmere inn på senere i denne oppgaven. Dette diktet er, i likhet med det forrige, også todelt. Den første delen består av tre linjer "Det är om aftonen man bryter upp, vid solnedgången. Det är då man lämnar allt". I den første linjen er det lyden av a og ä som oppleves som det dominerende: "Det är om aftonen man". Likedan er det i den tredje linjen "Det är då man lämnar allt". I tillegg får vi igjen en ordgjentakelse som også forsterker den klanglige opplevelsen av fellesskap mellom åpningen i første og tredje linje.

Første linje i diktets andre del oppfattes nesten som en klanglig oppsummering av de fire diktene som er benyttet i musikkverket da den preges av lyden av –s, -t, -n og a (den siste av de mest fremtredende lydene om man ser på alle disse fire diktene – lyden av bokstaven l, er også tilstede i denne linjen, selv om den sidestilt med disse fire andre lydene ikke oppfattes som utpreget og sentral). Tekstlinjen ser slik ut "Tanken tar ner sina tält av spindelväv" og forsetter til neste linje som lyder "och hjärtat glömmar varför det ängslats.". Også denne bærer et preg av lyder på –a, men her er det ikke bare den rene a-en som setter sitt preg, men også a med tødler, som blir en lyd som lener seg litt mer mot vokalen e i tillegg. Lyden av ö (i glömmar og varför) oppfattes så i opplesningen som beslektet med ä, og gjør at selv om det i hovedsak er to forskjellige vokallyder som preger diktet oppleves det allikevel klanglig som veldig enhetlig. Neste tekstlinje bærer også preg av disse lydene, kombinert med –en og –er ("Ökenvandraren överger sin lägerplats,"). Således oppfattes både denne og den forrige linjen som ganske avrundede, de ligger mykt i munnen under opplesningen. Neste linje derimot innehar ikke den samme myke og runde kvaliteten, men oppleves heller litt skarpere i klangen. Her er det s-lyden som blir den mest fremtredende. Tekstlinjen er slik: "som snart skall utplånas av sanden," og benytter seg således også av bokstavrim. Når den leses høyt opplever jeg at denne utpregede s-lyden har mye klanglig likhet med cymbaler: den er skarp i anslaget, og har en følelse av hvitt støy som får ligge der og klinge.

I neste linje "och fortsätter sin färd i nattens stillhet" er det nok en gang brukt bokstavrim (fortsätter, färd). Forutenom dette bokstavrimet på f er det igjen –s og –t som klanglig preger teksten. Diktets siste linje har ikke noe entydig klanglig preg, men med ordvalget Lagerkvist her har gjort fungerer den som en slags oppsummering, ikke bare semantisk, men også klanglig. Linjen går slik: "ledd av gåtfulla stjärnor", og med en åpning på en l-lyd kan den så trekke linjer tilbake til anslutningen av første sats som var sterkt preget av denne lyden kombinert med –å. Denne kombinasjonen får vi også her i tekstlinjens tredje ord "gåtfulla". Tidligere i både dette diktet, og i de andre, har variasjoner over a-lyden også vært ganske fremtredende – denne får vi her både som –a, -å og –ä. Ved å avslutte diktet med ordet "stjärnor" skapes det ikke bare en semantisk forbindelse til starten av diktet benyttet i første sats, men også en lydlig – ordgjentakelser skaper en klanglig enhet. I tillegg trekkes det linjer til resten av dette siste diktet hvor –s har vært en fremtredende lyd.

I de to tidligere satsene har forholdet mellom tekst og musikk vært preget av å ligge ganske nærme også min egen tolkning av den semantiske meningen i diktene, selvsagt med større vektlegging av enkelte ord og temaer her og der. Hvordan oppleves så forholdet mellom disse faktorene i verkets avsluttende del?

Som tidligere nevnt bruker altså Nordheim diktet "Den döde" til det som i partituret står som tredje sats, men som jeg videre kun vil benevne som første del av den opplevde tredje satsen. Diktet åpner slik "Allting finns, blott jag ei längre finnes".<sup>3</sup> I denne oppgavens første kapittel skrev jeg at diktet dreier seg om menneskets tanker etter at det selv har opphørt å eksistere. I musikkverket opplever jeg at disse tankene er fylt med vemod, et vemod som bare i liten grad var synlig i selve diktet. Åpningstemaet i cello baserer seg her i stor grad på sekunder og septimer, selv om dette er spenningsfylte intervaller betyr ikke dette at de i seg selv innehar noen vemodig karakter. Når jeg allikevel skriver at jeg opplever et vemod i åpningen skyldes det da mest sannsynlig en kombinasjon av ting. For det første er tempoet, som nevnt, langsomt (firedelen er helt nede i ca 52 BPM). For det andre står det ved starten av både celloens og bratsjens linjer *Espr.* Dette står for det italienske ordet *espressivo* som betyr uttrykksfullt. Erfaringer jeg har gjort meg både som lytter og som musikkskriver tilsier at når en stryker i notebildet ser ordet uttrykksfullt tilfører de både mer intensitet og mer vibrato til det skrevne materialet, i tillegg til at de tar styrkegradene enda mer "ut" (altså *enda* mer piano der det står samt at forte blir *skikkelig* forte). Når slike elementer kombineres med en sparsom orkestrering og dermed større fokus på, og rom til, sangstemmen når den dukker opp gjør det at sopranens a-er nesten høres ut som små vemodige sukk.

Neste tekstlinje går slik "allt är kvar, den lukt av regn i gräset som jag minns". Her dukker det opp en annen inndeling enn det var i selve diktet. I diktet står "som jag minns" som første del av en egen linje, etterfulgt av "och vindens sus i träden". Ved å derimot legge inn en pause på cirka en takt mellom disse delsetningene gjør dette at de to oppleves som å høre til to forskjellige ytringer. Musikkverkets forrige tekststrofe var tonesatt i et høyt register. Denne strofen begynner derimot i et ganske lavt register (for

---

<sup>3</sup> I diktet benyttes ordet *ej*, dette gjøres også i diktgjengivelsen først i partituret. I sopranstemmen derimot står det *ei* – derfor skriver også jeg her *ei*.

en sopran), beveger seg så opp i høyden (fra en enstrøken d som dypeste tone til en tostrøken g som den høyeste) før den igjen går nedover til det lavere registeret (avslutter på en enstrøken f). Ved å benytte seg av forholdsvis dype toner til ordene "allt är kvar" på starten av denne linjen opplever jeg at vemodet forsterkes. Det er som om mennesket opplever en sorg over at resten av dets verden har fortsatt å fungere uten det, det forstår at det kun er en liten brikke som er lett erstattelig for jordens store maskineri. Til ordene "den lukt av regn i gräset" beveger altså melodien seg oppover i registeret. Dette følger også i orkestreringen hvor fioliner, bratsj og cello spiller overtoner (som jo innehar en lys, lett og noe metallisk skimrende klang). Denne beskrivelsen blir gjennom tonevalg og instrumentering løftet frem som et lite lyspunkt i sorgen – ja, det er vemodig å ikke være uerstattelig, men det finnes fortsatt noe vakkert med de enkle, jordnære tingene. Disse lyse klangene er stilt opp mot en sololinje i kontrabass, og på de neste ordene "som jag minns" forsvinner det lyse, melodien beveger seg nedover i først en ren kvint, og så en forstørret kvart. Overtonene forsvinner også og bare kontrabassen blir igjen.

I den nevnte pausen i sangstemmen mellom denne frasen og neste legges det så på ett og ett instrument oppover i registeret. Vandringen mellom lyse og mørke klanger fortsetter altså også her. Den neste tekststrofen er den omtalte "vindens sus i träden". Tekstlig trekker denne linjer tilbake til første sats hvor vi fant teksten "suset i träden". Med tanke på musikken oppleves det derimot et større likhetstrekk mellom denne og andre sats hvor sul ponticello var mye brukt. Denne klangen innehar som tidligere nevnt en ganske spesiell karakter som oppleves som om den også er luftig, således passer den godt overens med disse ordene – det virker nesten som en direkte representasjon av dette suset.

I takt 14 finner vi igjen en enslig cello med et tema som baserer seg på satsens åpningstema i samme instrument. Når teksten så lyder "molnens flykt" benytter Nordheim seg først av en liten sekund, så en forstørret kvart i vokalen. I sats nummer to, der hvor molnen ble nevnt, sluttet også vokalen med en oppadgående tritonus. Jeg har tidligere skrevet at det å bruke de samme intervallene på forskjellige måter og forskjellige steder kan bidra til å skape en sammenheng der det virker som om det ikke er noen. Det samme gjelder temaer (som cellotemaet som blir resirkulert i ny drakt her) og instrumentvalg, klang og orkestreringer (noe sul ponticello – bruken i strykere var et



eksempel på). Etter ordet "flykt" dukker det også opp et element som var spesielt mye i bruk i første sats: en samklang i strykere med en sekstendel først, så en litt lengre tone (her en åttendel).

Igjen skaper Nordheim her en pause der diktet ikke har noen. Neste tekstlinje blir så "och mänskohjärtats oro." Denne frasen står helt alene i sopranen. Med totalt stillhet i alt som heter instrumenter bryter dette ganske kraftig med opplevelsen av teksten alene. I stedet for uro, slik det har blitt representert før med hurtige løp og stadig veksling opp og ned i register og mellom ulike instrumenter, står denne frasen for fullstendig ro. Her oppleves det også en orientering mot D-dur, noe som også skiller seg ut i forhold til resten av denne satsen. Menneskehjertets uro blir her til noe som mildner både sorgen og vemodet. Dette felles menneskelige fenomenet (slik det er omtalt i kapittel 1) vil jo fortsette å eksistere, på tross av at en selv har forlatt dette fellesskapet. Kanskje er det her snakk om en slags godfølelse for å slippe dette konstante stresset vi mennesker utsetter oss for, de konstante bekymringene, den gnagende uroen?

Dette partiets siste tekststrofe er "Blott mitt hjärtas oro finns ej lengre". Dette oppleves som en konstatering og oppsummering av partiets motstridende følelser. Her hører jeg både vemod og tilfredshet. Som i starten av hele dette partiet står det også her espressivo i strykerne, og ved å sette frasens høyeste punkt som det svakeste får den et mer vemodig uttrykk igjen. Vandringen nedover i melodien som snus oppover igjen mot frasens slutt snur dette vemodet til en følelse av at mennesket har innfunnet seg med sin skjebne (som tross alt er å en dag forlate det menneskelige fellesskap), og velger å ikke sørge mer over det men heller fokusere på det gode denne overgangen i tilstand representerer; nemlig et nytt fellesskap med det evige. Etter dette kommer også for første gang i denne satsen celestaen og harpen inn, som tidligere har fungert som en representasjon av det himmelske og evige, dette støtter inntrykket av at det avdøde menneskets fokus har skiftet.

At instrumenter med en metallisk klang (slik jeg tidligere har omtalt celestaen som) blir forbundet med himmelen er for så vidt ikke en ny tanke når det gjelder behandlingen av Nordheim-verk. Her kan det være verdt å nevne Hallgjerd Aksnes, som i forbindelse med sin hovedfagsoppgave påpeker at teknikken med å bruke slike metalliske instrumenter til å spille over forskjellige løp og linjer, gjerne i forskjellige tempi (jeg vil her legge til noteverdier også) samtidig – slik vi for eksempel ser i takt 48 – 50 i *Aftonlands* første

sats, og i takt 39 – 42 i denne satsen, finnes i flere Nordheim-verk. Det er dette hun omtaler som "den himmelske gamelan" – som defineres som "Et aleatorisk kontrapunkt i metalliske slagverksinstrumenter som spiller i ulike tempi" (Aksnes 1994 : 67). Jeg sier ikke med dette at det Aksnes finner i andre Nordheimverk og det jeg har funnet i *Aftonland* er nøyaktig det samme. Det jeg derimot vil påpeke er at det finnes et slektskap her.

I overgangen mellom dette partiet og det neste ser vi igjen kontrastene mellom det lyse og det mørke, mellom stjernene og tomrommet. Etter celestaens siste tone i takt 23, og mens fiolinene ligger over fra denne takten til den neste med lyse toner, får vi inn en dyp d i både cello og kontrabass støttet opp av de samme tonene i harpe og et slag på tam-tam. I takt 25 forsvinner alt annet enn celloen, mens sopranen synger "Det är om aftonen". Denne delen av den første tekstlinjen baserer seg her på toner som finnes i D-dur skalaen. Slik blir også starten av denne linjen oppfattet som mild og rund. Mot slutten av tekstlinjen derimot dukker igjen intervaller som forminsket kvint og liten sekund opp. I tillegg til at disse intervallene brukes i en oppadgående linje til ordene "man bryter upp" (hvor ordet "upp" passende nok treffer på den lyseste tonen hittil i dette partiet) flyttes også fokuset oppover når det gjelder instrumenteringen. En solobratsj i lyst register overtar for den dype celloen, og i harpen kommer det inn en forholdsvis lys tone som står som en kontrast til den dype oktaven den hadde i takt 24.

Mens det musikalske materialet til teksten "man bryter upp" altså beveget seg oppover, ligger neste ytring "vid solnedgången" mye lavere igjen. Instrumenteringen følger også dette mønsteret da det går fra å være bratsj og harpe til å utvides først med fioliner, så med nedadgående linjer til cello og kontrabass. Fioliner, bratsj og cello forsvinner samtidig med vokalen siste tone og lar kontrabassen bli igjen alene. Dette mørket kan sees på som en direkte representasjon av det solnedgangen står for når teksten står alene som dikt; menneskets solnedgang, det øyeblikket hvor alt går i svart og man forlater den fysiske verden. Dette blir vi musikalsk sett også minnet på etter neste frase ("Det är då man lämnar allt") hvor det som så mange ganger tidligere i dette verket kommer en liten fargelegging i celesta og harpe. Mellom denne og den neste tekststrofen er det i diktet et lite opphold, eller hvitt. Etter å ha avveket litt fra diktets form i det forrige partiet som baserte seg på "Den döde", følger Nordheim formen her direkte med et instrumentalt parti, eller mellomspill, der det i diktet er stillhet.

Til det neste partiet er det brukt teksten "Tanken tar ner sina tält av spindelväv och hjärtat glömmer varför det ängslats. Økenvandren överger sin lägerplats, som snart skall utplånas av sanden". Det som kanskje skiller seg mest ut med dette partiet er at teksten her ikke synges, men deklameres – helt frem til "utplånas av sanden" hvor det blir mer melodisk. Til de første delene av dette tekstlige partiet er det i partituret angitt en rytmikk skrevet som notehalter uten noe notehode. De siste ordene derimot "utplånas av sanden" noteres med kryss som notehoder, plassert på notelinjene på lik linje med "vanlige" noter. Dette angir at disse ordene verken skal synges, eller snakkes, men fremføres som en mellomting mellom dem – denne teknikken blir ofte tilskrevet Arnold Schönberg og kalles "sprechgesang"

At deler av teksten i et verk nærmest deklameres er noe som går igjen i andre senere verk hvor Nordheim har benyttet seg av diktning eller annet allerede skrevet tekstlig materiale som et utgangspunkt. Et eksempel på dette er verket *Nedstigningen* fra 1980 som er et radiofonisk verk for resitatør, sopransolist, orkester, blandet kor, barnekor og elektrofon. Tekstene som ligger til grunn for verket er utdrag fra Jobs bok, Catullus' *Carmen*, Dantes *Divina Commedia*, og Stein Mehrens dikt *British Museum* (Aksnes 1994 : 100). Om plasseringen av *Nedstigningen* i forhold til andre Nordheim-verk skriver Aksnes i sin masteravhandling "Musikk, tekst og analyse – En studie med utgangspunkt i Arne Nordheims *Nedstigningen*" at

Verket hører til en krets av tildels nært beslektede komposisjoner for sangsolister og orkester (og evt. kor) skrevet mellom 1975 og 1983; en krets som foruten *Nedstigningen* består av *Doria*, *Tempora Noctis*, *Stormen* og *Wirklicher Wald* (Aksnes 1994 : 101 – 102).

I følge Aksnes representerer disse verkene en forandring i Nordheims kompositoriske stil, som gikk fra (noe overflatisk sett) et fritonalt, neoklassisk tonespråk på 50-tallet (hvor *Aftonland* befinner seg), gjennom et svært klangflateorientert, etterkrigsmodernistisk tonespråk på 60, og starten av 70-tallet, til et mer romantisk tonespråk med større fokus på melodier igjen på slutten av 70-tallet og begynnelsen av 80-tallet (jmf. Aksnes 1994 : 102).

I *Nedstigningen* er det Stein Mehrens dikt som blir resitert og satt i kontrast med de andre, mer klassiske tekstene som synges. Aksnes ser på dette som et spill mellom nåtid (Mehrens *British Museum*), og fortid (Jobs bok, Catullus' *Carmen*, Dantes *Divina*

*Commedia*). Hun peker også på at også tekstene i dette verket kan sies å dreie seg rundt Nordheims fire sentrale temaer: ensomhet, død, kjærlighet og landskap. Hun skriver:

De fleste av tekstene sees innenfor en felles temakrets, idet de er oppbygd omkring et sett av klassiske diktomier som tildels kan gjenfinnes i den klingende musikk: liv - død, poesi – katastrofe, lys - mørke, forgjengelighet – evighet, den våkne tilstand – søvn/drøm, erindring – glemsel, ensomhet og lengsel – følelsen av helhet og sammensmeltning (Aksnes 1994 : 101).

I dette partiet blir altså teksten nærmest deklamert, med en avslutning med noe melodi på som ligger nærmere sprechgesang enn direkte sang. Om denne tekstlige avslutningen har jeg tidligere skrevet at den er preges av s-lyder som rent lydlig sett innehar visse likheter med klangen i cymbaler. I det musikalske materialet til denne delen ("som snart skall utplånas av sanden") er det derimot ikke noe mer utstrakt bruk av cymbaler enn tidligere, og heller ikke av andre klanger som kan minne om dette preget av hvitt støy (Det er riktignok brukt ett cymbalslag midt i denne lille tekstbiten, men fordi det ikke er noe mer enn det, og cymbalene har satt et sterkere preg på lydbildet før enn nå oppleves det ikke som noen spesiell utbrodering av den tekstlige klangen). Jeg har tidligere omtalt uroen i dette partiet som skyldes både triller i stryk og hurtige løp i celesta og harpe. Dette er også, som nevnt, lyder som peker tilbake mot stjernene og det flyktige menneskelivet. Ved at teksten her deklameres også går over til sprechgesang står den dermed med sin bestemthet i kontrast til dette urolige og kommer enda tydeligere fram.

Med teksten "och fortsätter sin färd i nattens stillhet" er sopranstemmen igjen gått over til sang. Melodien gjør her et hopp fra en enstrøken a opp til en tostrøken g, igjen ser vi altså intervallet septim. Rett før dette (i takt 42) går førstefiolin oppover i et hurtig trettiotodelsløp. Ved at fokuset løftes oppover til denne teksten forsterker det opplevelsen av at det ikke er det fysiske, eller som tidligere omtalt – ytre, mennesket som fortsetter, men det indre. Etter den uunngåelige overgangen fra liv til død er menneskets sjel nå endelig i ferd med å forenes med evigheten. Den fortsetter sin ferd i nattens stillhet, i det tomme mørket. Harpen og celestaen støtter også opp om dette bildet i sin vandring fra det dype til det høye, fra mørket til lyset. Når melodien i sangstemmen her får sitt toppunkt på første stavelse av ordet "stillhet", og det på ordets andre frase kun er den og fiolin igjen (først andre-, så førstefiolin) fremhever det at det i det store intet ikke eksisterer noe kaos. Her er sjelen fri, men om den fortsetter å se seg tilbake vil den samtidig føle seg ensom i det mørke tomrommet.

Neste tekstlinje er "ledd av gåtfulla stjärnor". Under lytting er det spesielt to av disse ordene som oppleves som fremtredende – "gåtfulla" og "stjärnor". "Gåtfulla" stikker seg frem mest på grunn av orkestreringen rundt. Her benyttes igjen sul ponticello i strykerne, og ved å flytte en dobling av sangstemmen mellom andrefiolin, bratsj og cello og ellers omgi dette med stillhet, et grep som total sett er uvant i dette verket, forsterkes følelsen av det gåtefulle. Jeg blir i denne takten sittende og undre på hva som dukker opp etter. I neste takt (takt nummer 48) beholdes en transparent orkestrering, men nå er det, i tillegg til strykere, med celesta og harpe igjen. Dette skjer samtidig som ordet "stjärnor" inntreffer, og bidrar således til å fremheve også dette ordet. Her dukker også linjens høyeste soprantone opp. Ved at denne treffer når det er snakk om stjernene vendes oppmerksomheten nok en gang mot det høye, ikke som mørk tomhet som sist, men her som funklende, lysende og gode stjerner hvis eksistens er selve bekreftelsen på at det finnes noe guddommelig og godt i det store intet.

Videre gjør Nordheim igjen en av sine få tekstalterasjoner – han gjentar ordet "stjärnor" to ganger. Dette gjøres over en base av myke strykerklanger med lett fargelegging av celesta, harpe og vibrafon. Den første gjentakelsen av ordet (i takt 49 – 50) minner melodisk om første gang stjernene dukket opp i første sats. I første sats går melodien her fra en enstrøken a, innom en tostrøken d og langer på en tostrøken e. Her mot slutten går den også fra en enstrøken a, men den er innom en enstrøken h før den lander på den tostrøkne d-en. Denne likheten bekrefter inntrykket om at verket hele tiden har hatt stjernene, hva de representerer, deres plass i det mørke tomrommet og hvor det lille mennesket står i forhold til alt dette som det mest sentrale. Innen for dette hovedfokuset får vi beskrivelser av landskap og en konflikt mellom livet og døden, mellom følelsen av fellesskap og kjærlighet, og ensomheten.

Denne siste satsen avsluttes på samme måte som både første og andre sats med vevre strykeklanger som langsomt dør ut. Med en åpen kvint i kontrabass ( d – a) og en fiss i andrefiolin kommer preget av D-dur tilbake her i avslutningen. Dette gjør at verket avslutter med en følelse av mildhet og tilfredshet (mennesket har endelig "landet", det er tilbake der det hadde sitt utgangspunkt). Ved å innføre crotales – enda mindre cymbaler enn før, får vi også stykkets lyseste klang, som, slik jeg oppfatter det, bekrefter at kampen endelig er over og at sjelen har kommet frem til det øverste, endelige og guddommelige.

DEL 3

## Kapittel 5

### *Aftonland* i en større sammenheng

Hittil har undersøkelsen min av forholdet mellom tekst, musikk og opplevd mening operert på detaljnivå. Jeg har sett på hver enkelt linje i tekstene for å finne klanglige elementer, og jeg har gått inn i musikken – noen ganger i hver enkelt takt, for å se på hvordan hver tekstlige linje – noen ganger hvert enkelt ord, blir tonesatt og orkestrert for å finne ut av hvordan dette forholdet arter seg. Nå er det imidlertid på tide å heve blikket litt og forsøke å si noe mer *generelt*, om opplevelsen av meningen, om verket som en av Nordheims komposisjoner og om hva som faktisk skjer når man setter tekst og musikk sammen til én enhet. Således beveger jeg meg nå fra en slags tolkningsbasert analytisk fremgangsmåte og mer i retning av det Kerman (som nevnt i Kapittel 2) kaller kritikk.

Før jeg kommer så langt er det imidlertid to generelle betraktninger jeg har gjort meg under arbeidet med denne oppgaven jeg nå føler det er på tide å legge frem. Den første har med litteraturen om Nordheim å gjøre. Selv om det stadig blir skrevet mer om ham og hans komposisjoner er det sjelden fokuset ligger på den tidlige musikken.<sup>4</sup> Om verket denne oppgaven dreier seg rundt har jeg ikke funnet noen andre grundige undersøkelser, stort sett blir verket nevnt kort – gjerne i en positiv tone. I sin hovedfagsoppgave fra 2003 som omhandler resepsjonen av Nordheim skriver Andre W. Larsen:

Sangsyklusen *Aftonland* (1957) var Nordheims første store verk som virkelig ble lagt merke til. Verket er skrevet i det man kan kalle en fritonal stil, men tankene henledes også til impresjonistisk musikk. Nordheim fikk mye positiv omtale for *Aftonland*, og suksessen med verket bidro nok til at han i januar 1961 ble tildelt Festspillprisen. I denne prisen lå også en bestilling av et nytt orkesterverk til Festspillene i Bergen samme år, og dette verket fikk tittelen *Canzona* (Larsen 2003 : 54).

---

<sup>4</sup> Så sent som i fjor skrev Maren Ørstavik om kritikken av Nordheims musikk fra 1960 – 2011.

Selv om *Aftonland* ble skrevet i 1957 ble det ikke uroppført før i 1959, i København (Kvam 1991 : 28). I boken *Arne Nordheim – og alt skal synge!* blir verket også av Oddvar Kvam omtalt og datert til 1959. Mona Levin daterer i samme bok verket til 1957, men ingen av dem sier noe mer om det enn at det bidro til å stadfeste hans posisjon som en ung komponist man burde ha øynene åpne for. Levin skriver ”Med strykekvartetten får man øynene opp for ham, og med *Aftonland* (1957) står han i første rekke i den nye komponistgenerasjonen” (Levin 1991 : 23). Både Levin og Kvam trekker imidlertid frem hans evne til å ordlegge seg, og at han stadig lot seg inspirere av tekster, særlig poesi (jmf Levin og Kvam 1991).

Tidligere i denne oppgaven har jeg påpekt at det skiftet mellom lys og mørke som ofte blir brukt som karakteristika av Nordheims verk har sin rot ikke bare i den tidlige eksperimenteringen hans med klangflater og elektronikk (som for eksempel i *Epitaffio*), men at den har røtter allerede i *Aftonland*. En av de mer utfyllende beskrivelsene av *Aftonland* jeg har kommet over er gitt av Kjell Skyllstad i boken *Arne Nordheim – og alt skal synge!*. I sin korte beskrivelse av verket plasserer han samtidig også Nordheim (i alle fall delvis) i forhold til den tidligere europeiske kunstmusikken. Det er kjent at Nordheim selv har uttalt at en overværelse av Mahlers andre symfoni da han var 18 år gammel var det som fikk ham til å bli komponist (se blant annet Levin 1991 : 23), og fascinasjonen og inspirasjonen fra Mahler var noe som fulgte ham gjennom komponistkarrieren. For å si det med Skyllstad:

Dette første møtet skulle utvikle seg til en kontinuerlig dialog med Mahlers verker. Ikke minst i videreføringen av Mahlers intense elegiske strykerklang i form av et nesten kroppslig fysisk nærvær har Nordheim gitt den gamle mester en varig plass i norsk orkestermusikk (Skyllstad 1991 : 41).

Alban Berg kan sies å være en av dem som i stor grad har videreført ”arven” etter Mahler, og Berg har i seg selv også vært en inspirasjonskilde for Nordheim. Skyllstad skriver:

Berg tar nemlig som Nordheim det avgjørende skritt fra forestillingen om en uttrykksfull musikk til musikken selv som uttrykk. Musikken kan ikke lenger påføres et uttrykk via et espressivo. Den må bære uttrykket i sitt innerste vesen. Dette er veien fra den Mahlerske elegi i Nordheims første strykekvartett (1956) som også inneholder den Mahlerske polaritet mellom skimrende lys og rugende skygge, fram til «*Aftonland*» (1957) med spaltningen mellom det kontemplative



og en usedvanlig intens emosjonalitet, som utløses av diktets formale disposisjon. De sterke kontraster mellom lyriske partier og heftige dramatiske utladninger, dialektikken mellom det poetiske og det katastrofale som vi ofte finner i Nordheims musikk, også som formskapende determinanter, springer ut av et lignende dialektisk forhold i diktningen. [...] I sin intime forbindelse mellom musikalsk uttrykk og poetisk struktur oppretter Nordheim slik allerede i gjennombruddsverket forbindelsen til det nyskapende i europeisk orkesterlied med Alban Bergs «Altenberglieder» som lysende forbilde (Skyllstad 1991 : 41 – 42).

Med dette blir ikke bare et aspekt ved *Aftonland* beskrevet, men Skylstad plasserer her også Nordheim i forhold til noen av de viktigste inspirasjonskildene hans fra den tidligere europeiske kunstmusikken (tidligere brukes her for å påpeke at det er snakk om komponister som skrev musikk forut for Nordheim, utover 60-, og 70-tallet ble samtidige komponister som Penderecki, Lutoslawskij, og Stockhausen også store inspirasjonskilder). Yisrael Daliot plasserer også Mahler som sentral for Nordheim, og i boken *Klingende ord – Samtaler med Arne Nordheim* skriver han:

Selv om det kanskje ikke er lett å høre direkte Mahlerpåvirkning i Nordheims musikk, er det åndelige fellesskapet mulig å spore. Mahlers dragning mot kontraster og konflikter – hans pendling mellom ensomhet og kjærlighet, lys og mørke – og mot døden, hadde en påtagelig innflytelse på den unge Nordheim. Tematisk kan det trekkes en parallell mellom *Das Lied von der Erde* (Sangen om Jorden) og Nordheims sangsyklus *Aftonland* fra 1957, komponert til Pär Lagerkvists dikt, som omhandler de eksistensielle spørsmålene omkring liv og død. *Aftonland* peker seg ut som et dypt personlig verk i hele Nordheims produksjon. Mahlers og Nordheims musikk har til felles et sterkt og meningsfylt menneskelig uttrykk og en beslektet klangvisjon. De tilhører på en måte den samme musikalske verden, selv om det musikalske språk er forskjellig (Daliot 2001 : 13).

Elef Nesheim peker i boken *De heftige årene – Norsk modernisme 1956 – 68* på at Nordheim før dette bare hadde skrevet strykekvartetter, og at han ved å utvide besetningen med celesta, harpe og vibrafon var på en søken etter nye klanger (jmf Nesheim 2012 : 58). Han trekker også frem en svensk komponist som en mulig inspirasjonskilde for den unge Nordheim. Han skriver:

Det er oppsiktsvekkende å finne en slik komposisjon i norsk musikk før 1960, før komposisjoner av Ligeti og Penderecki var kjent. Den polske komponisten Witold Lutoslawskij arbeidet med tilsvarende klanglige løsninger fra midten av 1950-årene, men det er lite trolig at Nordheim hadde hørt dem i 1957. Det vi vet er at

han hadde hørt Karl-Birger Blomdahls *I speglarnas sal*, som ble framført i Oslo i 1953 og som gjorde sterkt inntrykk på ham (Nesheim 2012 : 59).

Dette Blomdahl-verket inneholder ifølge Nesheim ikke den samme klanglige intimkarakteren som *Aftonland*, men han mener at den klanglige fargeleggingen av *teksten* kan ha inspirert Nordheim (ibid : 60). Nesheim siterer videre Bo Wallner som beskriver hvordan Blomdahls musikk kan ha satt spor i Nordheim slik:

Det fanns i detta tonspråk – i kontrast till det mesta i den norska – en internationell orientering och ”voldsamma expressionistiske drag” som bidrog till att frigöra Nordheims musikaliska fantasi och ge honom ett mål också för sitt tekniska övande och sökande (Wallner sitert i Nesheim 2012 : 60).

Med klangen som det sentrale, og søken etter nye klangmuligheter, mener Nesheim at man i *Aftonland* ser kimen til en klangflateteknikk som ikke ble karakteristisk for norske komponister (inkludert – ja, kanskje spesielt, Nordheim) før ut på 60-tallet. Han skriver ”Når *Aftonland* trekkes inn i dette kapittelet, er det fordi det representerer en av de modernistiske retningene som nettopp på begynnelsen av 1960-tallet gjorde seg gjeldende: klangflateteknikken” (Nesheim 2012 : 60).

Disse utdragene fra litteraturen om *Aftonland* er symptomatiske: som regel nevner man verket i forbindelse med noe annet (for eksempel for å se på likheter og forskjeller i Nordheims egne komposisjoner, eller for å se hvilke trekk som har inspirert ham i det internasjonale miljøet), ikke for selve verkets del.

Den andre betraktningen jeg her vil nevne (som jeg kjapt var innom i innledningen) er at selv om det finnes masse litteratur om forholdet mellom tekst og musikk er de fleste avhandlinger, artikler og bøker skrevet med tanke på et bestemt verk, en bestemt komponist eller en bestemt epoke. Dette fører til at selv om feltet i seg selv altså er mye skrevet om er det så mange ulike innfallsvinkler og metoder at det har vært vanskelig å finne frem til noe som kan være passende som en generell teori. (Selv bidrar jeg vel også med denne oppgaven til at feltet holder seg sprikende, dette beklager jeg ovenfor en eventuell leser som håpet å finne en slags teori her som omfavner alle de andre og gjør feltet litt mer uniformt. Til mitt forsvar har jeg ikke lagt opp til å gjøre noe forsøk på en slik ”samling”, jeg har kun tatt sikte på å undersøke dette ene verket, med utgangspunkt i mine personlige opplevelser, og gjennom denne undersøkelsen å komme frem til en fremgangsmåte som oppleves som relevant.) I sin doktoravhandling fra 2010 stiller

Håvard Enge i innledningen en del gode spørsmål rundt hva som skjer når man sammenstiller tekst og musikk. Denne avhandlingen danner i neste kapittel det teoretiske startpunktet for også min diskusjon rundt dette. Før jeg imidlertid kommer så langt vil jeg igjen dykke litt ned i selve verket for å se på hvordan det plasserer seg i forhold til andre Nordheim-komposisjoner.

I sin magistergradsavhandling fra 1971 *Arne Nordheims CANZONA per orchestra og EPITAFFIO per orchestra & nastro magnetico – En undersøkelse av klangen som stilelement på bakgrunn av samtidens orkestermusikk* skriver Peter Wollnick om det han kaller "x-motivet" fra *Canzona*. Dette motivet utgjør den ene halvdel av det han benevner som kjernemotivet i dette stykket (Wollnick 1971 : 23). *Canzona* ble skrevet som et bestillingsverk til festspillene i Bergen, og det er også det første fullendte verket etter *Aftonland* som ikke er skrevet som scenemusikk (dette begrepet innbefatter her også musikk til hørespill, for selv om et skuespill skal fremføres i radio er det like fullt et skuespill, selve scenen er bare byttet ut med mikrofoner og en radio). Dette x-motivet ser slik ut:



I sin avhandling drar Wollnick, på bakgrunn av x-motivet, linjer mellom *Canzona*, *Epigram* for strykekvartett (1955), *Strykekvartett nr. 1* (hvor Wollnick peker på at selv om det er mye brukt opptre det som oftest ikke i dets opprinnelige form), *Epitaffio* (hvor det ifølge Wollnick finnes både åpent og tydelig, og mer skjult som en del av en klang), og også i klaverstykket *Listen* (1971). Han ser også en direkte linje til Mahler gjennom åpningen av "Der Abschied" fra *Das Lied von der Erde*, her er motivet riktignok brukt i en tonal sammenheng (se Wollnick 1971 : 55 – 56). Denne sammenhengen mellom *Aftonland* og "Der Abschied" er for såvidt også blitt påpekt av Nordheim selv. Som svar på Yisrael Daliots spørsmål om inspirasjonskilde i forbindelse med *Aftonland* uttalte han "Mahler. *Das Lied von der Erde*, Sangen om Jorden, og særlig siste sats, *Der Abschied*, Avskjeden. I den tror jeg du kan høre mye av *Aftonland*" (Daliot 2001 : 65). Selv om det omtalte motivet preget av sekunder altså er noe som preger flere av Nordheims komposisjoner nevner ikke Wollnick *Aftonland* i det hele tatt.

X-motivet er gjerne ikke direkte representert i *Aftonland*, selv om det finnes flere steder i verket hvor det veksles mellom to kromatiske toner slik som i starten av motivet (se blant annet store deler av sats nummer to). Grunnen til at jeg allikevel vil nevnte en slektskap mellom dette motivet, *Aftonland* og de verkene Wollnick viser til, er at *uttrykket* og *klangen* som finnes i x-motivet i aller høyeste grad er tilstede i *Aftonland*. Jeg har flere steder i tolkningen pekt på motiver som skifter mellom oppgang og nedgang med små og store sekunder om hverandre. Også y-motivet fra *Canzona* som baserer seg på tritonius til sekund finnes flere steder i verket denne oppgaven dreier seg om (for en representasjon av dette se Wollnick 1971 : 23). Som tidligere nevnt oppleves det som et sentralt trekk ved dette verket at Nordheim ofte benytter seg av de samme intervallene, men bytter om på rekkefølgen og starttonen på dem. Noen steder snur han rekkefølgen baklengs, og andre ganger går han opp samme trinn som han sist gikk ned. Denne måten å tenke vendinger på minner meg om noen grunnleggende prinsipper i tolvtonestilen: omvending og krepsgang.

Et eksempel på en frase som baserer seg på en ombytting av intervallene i x-, og y-motivet finner vi allerede i sangstemmens første frase i første sats – takt 11-13. Teksten her er "Min längtan är inte min", og som tidligere nevnt står denne frasen (bortsett fra en d i kontrabass) alene. Melodisk sett åpner den med en liten sekund fra en enstrøken b til en enstrøken a. Deretter går den ned på enstrøken g før den går opp igjen på en enstrøken a. I stedet for å begynne med en liten sekund opp også det samme ned igjen for så å gå videre ned en stor sekund slik som x-motivet er denne rekkefølgen her snudd på hodet og med omvendt plassering av de store og små intervallene. Her går den først ned en liten sekund, så ned en stor sekund og den samme store sekunden opp igjen. Slik kan man se en sammenheng mellom x-motivets fire første toner og *Aftonlands* fire første toner. Videre fra denne delen av motivet (som her altså slutter på en a) går melodien ned en forminsket kvint (til enstrøken ess) og så ned en liten sekund til enstrøken d. I y-motivet fra *Canzona* går den forstørrede kvarten (enharmonisk med forminsket kvint) først opp før frasen går ned en liten sekund. Her er det altså bare tritonusen som har snudd retning, ellers stemmer det med y-motivets siste tre toner. Dette er bare ett eksempel på hvordan Nordheim, også i *Aftonland*, benytter seg av de samme elementene som også finnes i andre av hans verk.

Et annet tydelig eksempel på at Nordheim benytter seg av de samme trekkene i forskjellige verk finner vi blant annet i *Strykekvartett nr 1*. Avslutningen her minner veldig om avslutningen i *Aftonland*. I begge verkene benyttes det sordin i strykerne mot slutten. Begge har en åpen kvint i dyp stryk i de siste taktene, og begge avslutningene baserer seg på lange toner med en decrescendo som til slutt dør ut. Denne "utdøende" måten å avslutte på finner vi også igjen i flere andre verk (i *Doria* har strykerne også sordin på slutten (unntatt solo-celloen), og her plukkes det vekk ett og ett instrument underveis i en liggende klang til man til slutt står igjen med en solo-cello som langsomt forsvinner ut i intet. *Canzona* har også en lik type slutt med liggende strykerklanger (her som i *Aftonland* blir de fargelagt av enkelte andre instrumenter) som dør ut – også her er betegnelsen *morendo* brukt i partiturets siste takter).

I tillegg til x-, og y-motivet er det også et annet lite motiv, eller melodisk vending, jeg har lyst til å vise til i *Aftonland* som også dukker opp i andre Nordheim-verk, her eksemplifisert ved *Doria*. Dette lille motivet hører kanskje ikke til blant de viktigste trekkene ved noen av disse verkene, men allikevel er det et motiv som fester seg i øret (i alle fall mitt). Kanskje aller tydeligst i *Aftonland* dukker det opp i sopranstemmen - første sats, takt 54. Rytmisk baserer det seg på en triol etterfulgt av en firedel. Melodisk går det fra en tostrøken e til enstrøken h, enstrøken fiss også opp på en tostrøken f. Som i andre motiver Nordheim bruker i både *Aftonland* og andre verk er det viktigste riktignok ikke akkurat hvilke toner motivet består av, men hvilke intervaller det er mellom tonene. Dette motivet består således av en nedadgående kvart etterfulgt av nok en nedadgående kvart før det snur og går opp en stor septim. Den store septimen opp til en lenger tone etter en nedadgående linje med trioler oppfattes riktignok som det absolutt mest sentrale ved dette motivet, og i en variant hvor de nedadgående kvartene er byttet ut med sekunder finner vi det i tenorstemmen i *Doria* både ved tall 8 og 10 i partiturets lange takt nummer 26. I *Aftonland* finnes det også flere varianter av dette motivet, se for eksempel celesta i første sats, takt 22 – her er det en variant uten dets første tone, som ellers har utgangspunkt i nøyaktig de samme tonehøydene som sopranstemmen i takt 54 (h – fiss – f). En annen variant dukker opp i bratsjen i samme sats, takt 38. Her går det først ned en forstørret prim (enharmonisk liten sekund – som jo er et mye brukt intervall i dette verket), så ned en forminsket kvint før det går opp en stor septim – også her er noen av tonene de samme som når det dukker opp i de andre

nevnte eksemplene, de to siste tonene er også her en fiss til en f. Rytmikken fra dette lille motivet er også et trekk som går igjen mye i *Aftonland*.

Jeg har tidligere skrevet at Mahler, også av Nordheim selv, blir sett på som en inspirasjonskilde. Dette kan sies å vise seg også i den formen for motivbruk og variasjoner jeg nå har skissert. Om første satsen i Mahlers niende symfoni har Erling Guldbrandsen skrevet:

Temaene er i stadig forandring og kommer i stadig nye utgaver. Nå er tematisk arbeid og variasjon naturligvis et sentralt trekk i den klassisk-romantiske, symfoniske tradisjonen, fra Haydn til Brahms. Men det særpregede hos Mahler, er at temaene ikke lenger i samme grad er basert på stabile motiver eller byggestener som analysen kan navngi og fastholde. Det som gjerne tvert imot bevares, er temaets *helhet*, mens detaljene endres (Guldbrandsen 1992 : 45).

Når man benytter seg av slike stadige endringer kan det således bli vanskelig å sette fingeren på hvilken av variantene man finner som kan omtales som originalen. Selv om jeg har tatt utgangspunkt i en versjon av et motiv kan det altså like gjerne være mitt utgangspunkt som er en variant, og da kanskje en variant av en helhetlig ide som ikke er tilstede i sin opprinnelige form. "Intet tema er lenger positivt til stede som entydig og endegyldig gestalt. Og ingen av variantene lar seg lenger utpeke som den egentlige *originalen*" (ibid : 47).

Det siste fellestrekket mellom *Aftonland* og andre Nordheim-verk jeg har lyst til å trekke frem er mellom *Aftonlands* andre sats og *Strykekvartett nr 1s* andre sats. Begge baserer seg nemlig på løpende strykere. I *Aftonland* er det sekstendelstrioler, i strykekvartetten er det åttendeler – men de spilles som tre og tre sammenhengende. Begge satser er notert med åttendeler som nevner (*Aftonland* åpner i denne satsen med 3/8, mens strykekvartetten åpner med 9/8), og holder et ganske høyt tempo. De løpende strykerne baserer seg i begge satsene også på en blanding mellom løp i en oppadgående, eller nedadgående, retning og vekslinger frem og tilbake mellom toner i stort sett sekunder. Denne vekslingen mellom sekunder dukker også opp forbigående flere steder i *Canzona*. Eksempler på dette sees i strykerne i blant annet takt 86 – 90 og 97 – 106.

Peter Wollnick skriver i sin magistergradsavhandling om *Canzona* og *Epitaffio* at "Samtidsmusikkens forkjærlighet for sekunder, tritonus og store septimer gjenspeiles i

begge verk" (Wollnick 1971 : 91). Jeg vil si at dette i aller høyeste grad er gjeldende som et stiltrekk for Nordheim allerede i hans tidligste fase.

Etter å ha sett på hvordan verket plasserer seg i forhold til andre Nordheim-verk er det kanskje også greit å kort se på hvordan verket plasserer seg i forhold til musikktradisjonen i Norge. Fordi dette ikke er noen musikkhistorieoppgave vil jeg ikke gi dette noen stor plass, men altså kun plassere det grovt sett inn i en sammenheng. Dette gjør jeg fordi om man virkelig skal kunne sette seg inn i et verk er det, i følge blant annet Kerman sine tanker, også viktig å ha en viss forståelse for hva slags kultur det hører inn under. For en mer utfyllende beskrivelse av den klassiske musikkens situasjon i Norge etter krigen og rundt den tiden *Aftonland* ble skrevet anbefaler jeg at man for eksempel ser til bind nummer fire og fem i fembinds-serien *Norges Musikkhistorie* redigert av Arvid O. Vollsnes.

Etter andre verdenskrig sto Norge ovenfor en periode der gjenoppbygging og fellesskap sto i fokus. Man skulle ikke bare gjenreise nasjonen, men også kulturen (Aksnes, Nesheim og Eide Pedersen 2001:104). Naturlig nok var det de nasjonale strømningene som hadde stått sterke i Norge i årene før krigens utbrudd som ble tatt opp igjen. På grunn av krigen opplevde man nesten også en slags opphopning med komponister som hadde fått utsatt sin debut, eller sin musikalske utdanning (ibid: 103). Norge hadde fortsatt ingen musikkhøyskole, så for å få en utdanning innen komposisjon måtte man se til utlandet (her i landet var en organistutdanning det nærmeste man kom).

I den politiske situasjonen umiddelbart etter krigen var det nærmest nødvendig å forankre sin nasjonale posisjon, legitimere sin norske nasjonale identitet. Samtidig trengte de internasjonale impulser, å møte komposisjonslærere utenfor det lille musikkmiljøet i Norge. Å vokse opp i en nasjon uten musikkhøyskole forsterket kravet til internasjonal orientering (Aksnes et.al 2001:104).

Før krigen hadde Tyskland vært et av de mest populære stedene å oppsøke for å få en grunnleggende utdanning innen teori, satsteknikk og komposisjon. Nå så man, kanskje naturlig nok, på det å dra til Tyskland nærmest utenkelig (jmf. Aksnes et. al 2001 : 105). I stedet rettet man blikket mot andre land og steder, og blant nordmenn var det særlig Paris, Jean Rivier og Nadia Boulanger som ble populært (ibid : 105-106). Dette førte til at den nye generasjonen komponister her til lands, i tillegg til å bygge på en forholdsvis

nasjonal grunntanke, raskt orienterte seg mot en ganske så tradisjonell neoklassisk komposisjonsstil.

Etter de forholdsvis nasjonale årene rett etter krigen fikk man altså på starten av 50-tallet en mer neoklassisk retning, og man begynte mer og mer å åpne blikket for internasjonale impulser. "De [etterkrigskomponistene] kom fra Europas utkant og ønsket å ta del i det internasjonale komposisjonsmiljøet. Det synes som om det ble en viktig drivkraft utover i 1950-årene" (Aksnes et. al 2001 : 107, mine klammer). Selv om de fleste komponistene på 50-tallet lot seg inspirere av det som hadde vært den moderne musikken i mellomkrigstiden ble miljøet etter hvert som årene gikk stadig mer delt. Man fikk et skille mellom tradisjonalistene og modernistene, hvor modernistene var enda mer åpne til nyvinninger som den elektrofoniske musikken. Dette skillet var nok allikevel mer ideologisk enn det gav utslag i selve musikken "Fra slutten av 1950 – årene og til begynnelsen av 1960 – årene finner vi hos nesten alle komponistene fra etterkrigsgenerasjonen påvirkning av tolvtoneteknikk og andre modernistiske trekk" (Aksnes et. al 2001 : 108).

Arne Nordheim må sies å være en av dem som virkelig har blitt regnet som en modernist, spesielt med sine eksperimenter med klangflatestilen og det elektroniske. Disse stilene er imidlertid ikke tydelig representert hos ham før på 60-tallet (selv om fokuset på selve *klangen* i instrumenter og forskjellig type orkestrering finnes i *Aftonland*). Andre W. Larsen skriver:

Den elektroniske musikken har vært vesentlig for oppfattelsen av Nordheim som modernist, og det er vel på dette området Nordheim virkelig kan sies å ha vært en pioner her i landet. Fra midten av 1960 – tallet begynte han å komponere elektroakustiske verker, og rene elektroniske verker (Larsen 2003 : 75).

Kanskje er det nettopp dette som er grunnen til at den meste av litteraturen om Nordheim og hans verk ikke fokuserer på de tidligste årene: selv om han hadde et nytt fokus er de tidlige verkene (som strykekvartettene og *Aftonland*) skrevet innenfor en ramme som gjorde at de passet inn i samtiden, i stedet for å virkelig ligge foran den (med samtid her sikter jeg altså til det norske komponistmiljøet). *Aftonland* har et tonespråk som oppleves som om det er mer inspirert av tolvtonestilen enn av noen tradisjonell harmonisk utvikling, det har en besetning som er utradisjonell, men ikke totalt radikal. Det skifter mellom en opplevelse av at det ikke finnes noe fast holdepunkt



og en opplevelse av at det i ny og ne faktisk har et tonalt senter (for eksempel opplevelsen av et fokus mot d i skiftet mellom partiturets tredje og fjerde sats). Det har ofte en følelse av at det ikke går i noen bestemt taktart, og formmessig er det eneste tradisjonelle at det er inndelt i satser – én til hvert dikt. Allikevel oppfattes det som mye mer tradisjonelt enn andre senere verk (som *Epitaffio*), fordi det har en basis i en strykekvintett, det er kun brukt akustiske instrumenter og stemme (ingen elektronikk), det har små motiver og temaer man kan kjenne igjen, og selv om det finnes klanger – spesielt i strykerne, som blir liggende er det ikke noen *direkte* klangflateteknikker her (kun kimen til dem). Intervaller som sekunder, tritonuser og septimer hadde man hørt en stund nå, og en utvisking av taktarter var heller ikke ukjent. *Aftonland* plasserer seg altså i en balansegang mellom det som hadde blitt velkjent og det som var litt nytt.

I forrige kapittel så vi at Aksnes grovt sett delte inn Nordheims virke i tre perioder – fra det fritonale og neoklassisk-inspirerte 50-tallet, gjennom det etterkrigsmodernistiske og klangflateorienterte på 60- og starten av 70-tallet, til et mer romantisk tonespråk på slutten av 70-tallet og begynnelsen av 80-tallet (her kan vel også resten av hans produksjon tilføyes). Hun påpeker i sin hovedfagsoppgave at dette er en noe overfladisk inndeling, og jeg må si meg helt enig i det. Med tanke på hvilke *stiltrekk* som til enhver tid er mest synlige har inndelingen absolutt noe for seg, men det som her ikke har blitt tatt høyde for er hvilke holdninger som, i alle fall slik jeg opplever det, har ligget under overflaten i all Nordheims musikk. For å sitere mannen selv slik han ordla seg da han av Lorenz Reitan fikk spørsmålet om han som komponist var ute etter å sprengre alle tradisjoner:

En eksplosjon fritar oss ikke fra de tanker og følelser mennesker før oss har hatt. Selv føler jeg meg ofte som en ordentlig gammeldags landskapskomponist, en lurblåsende romantiker som ingen baktanker har verken om seterdrift eller kulturrevolusjon (Reitan 1975 : 30).

Sett i lys av dette utsagnet passer *Aftonland* altså som fot i hose med tanke på Nordheims underliggende estetiske horisont. I *Aftonland* er det aftenlandet – dødens land, som skildres. Det dreier seg om store eksistensielle, romantiske temaer som forholdet mellom liv og død, og om kjærlighet, og han skildrer dem gjennom beskrivelser av landskapet.

I den omtalte Larsens avhandling fra 2003 viser han til en samtale mellom Synne Skouen, Magne Hegdal, Erling Sandmo, Bendik Hagerup og Lasse Thoresen som i nedskrevet form har fått tittelen «Romantisk modernist eller moderne romantiker?» og ble utgitt i *Lydskrift 2001*. Spørsmålet som her stilles er meget interessant, og relevant med tanke på Nordheim og hele hans virke. Det er tydelig at det på det rent overfladiske og stilmessige planet har vært skifter i hvilke musikalske trekk som får stå i forsetet hos Nordheim. Slik sett har han også stått i mange forskjellige relasjoner til det vi kaller modernisme opp igjennom sin karriere (her brukes modernisme som et stilbegrep som omfatter mange andre stiler fra andre verdenskrig og frem til vår tid – både neoklassisisme, elektrofoni, klangflatestil m.m har fått plass i denne sekkebetegnelsen). Rent tematisk sett har det, som vi har sett, imidlertid alltid vært det samme som preger hans verk. Med dette som utgangspunkt kan det sies at Nordheim opp igjennom karrieren *både* har vært en romantisk modernist *og* en moderne romantiker.

Over har det altså nå dukket opp to begreper det kan lønne seg å gi en liten forklaring på. Som nevnt bruker jeg modernisme som et samlende begrep for en rekke musikalske stiler som har oppstått i tiden etter andre verdenskrig. Således er dette begrepet i seg selv problematisk - modernisme er jo ikke bare én ting! Larsen skriver:

Dersom man ser på selve begrepet, så er ordet *modernisme* avledet av ordet *moderne*. Dette kommer igjen fra det latinske ordet *modo* som betyr 'akkurat nå'. Alt er moderne idet det er nytt, og slik har begrepet blitt brukt opp igjennom musikkhistorien som betegnelse på stilretninger som bryter med de forutgående (Larsen 2003 : 7).

Alt som i dag omfattes av modernismebegrepet har altså en gang vært moderne i ordets rette forstand. Således er begrepet moderne i seg selv, slik det omtaler det som er nytt akkurat nå, egentlig dårlig egnet til å betegne en epoke, for så fort det dukker opp noe nytt er den jo faktisk ikke "moderne" lenger. At det har blitt gjort til en -isme og fortsatt henger ved disse forskjellige stilretningene må dermed tyde på at det er noe felles ved disse forskjellige uttrykkene – noe som skiller dem alle fra tidligere tiders musikk og gjør at vi dermed *kan* betegne dem som modern(istisk)e.

Det er verdt å legge merke til at man ikke bare bruker ordet moderne om stilretningene, men oftere snakker om *modernisme*. Denne overgangen er vesentlig: når vi snakker om det moderne som en isme, blir det mer snakk om en holdning til stoffet enn om rent kompositoriske teknikker og uttrykk som skal

være moderne. Retninger som preges av felles kompositoriske teknikker og en felles estetikk, har tradisjonelt blitt omtalt som skoler, men fordi det på 1900-tallet ble lagt sterk vekt på individualiteten i kunsten, er det vanskeligere å snakke om skoler i musikken. Derfor passer det ofte bedre å betegne de forskjellige retningene mer vagt som ismer (Larsen 2003 : 7).

Når vi snakker om den "moderne" klassiske musikken snakker vi altså i all hovedsak om en musikk som har en felles estetisk holdning. Ofte er denne holdningen forbundet med et fokus på nyvinning og fremskritt, som kan gi utslag i så forskjellige uttrykk som et forsøk på et totalt brudd med tradisjonen, eller en videreføring av den på en ny måte.

Modernismen står altså i et avhengighetsforhold til tradisjonen, og det hører til en av modernismens selvmotsigelser at den på den ene siden ønsker å bryte med tradisjonen samtidig som den også viderefører den. Man kan si at et av modernismens kjennetegn er at den har et reflektert forhold til tradisjonen, og stiller seg kritisk til tradisjonens former (Larsen 2003 : 10).

Dette er også gjeldende for Nordheim og hans musikk. Han henter ofte inspirasjon fra tekster, og velger like gjerne Dante eller Job som de mer samtidige Lagerkvist og Stein Mehren. Han kan altså gjerne ta en gammel tekst og sette den inn i en mer moderne musikalsk kontekst (som for eksempel hans klangflate-, og elektroakustiske musikk var i Norge på den tiden han for alvor begynte å skrive på den måten). Men han har også verk som *Aftonland* som befinner seg et sted midt i mellom det moderne og det litt mer etablerte. Med sine store, romantiske temakretser og en holdning til komponering som var mer intuitiv enn strengt strukturert (jmf. Larsen 2003), samt bruk av tekst fra fortiden kombinert med et åpent blikk mot musikalske nyvinninger kan man definitivt kalle Nordheim for en modernist – han hadde et reflektert forhold til tradisjonen samtidig som han i noen verk også bryter med den. Å være modernist betyr nå ikke nødvendigvis å være moderne i ordets rette forstand, og Nordheim har til tider vært enten eller og både og. Også i *Aftonland* ser vi dette. Her er det store, romantiske temakretser som bryner seg mot det modernistiske (som en – i norsk målestokk, utradisjonell (men ikke fullstendig radikal) harmonikk kombinert med en utradisjonell formtenkning og temautvikling) og det moderne (representert via en ny og uvanlig besetning).

Dette er altså slik jeg, 57 år etter at verket ble skrevet, oppfatter *Aftonland*, og den tidlige Nordheim sett i lys av Nordheims øvrige produksjon og den musikalske situasjonen i

Norge rundt den tiden det ble skrevet. Det er mye mulig at verket ble oppfattet annerledes den gang, men fordi denne oppgaven er tolkningsbasert og dermed ikke omhandler den øvrige resepsjonen av Nordheim er ikke dette noe jeg kommer til å gå noe nærmere inn på. Det finnes mange avisomtaler, både anmeldelser, kritikker og debattinnlegg om Nordheim og hans musikk – og her er også *Aftonland* nevnt. Om man først benytter seg av slike kilder har oppgaven lett for å kunne ta en vending mot resepsjonshistorien, som på tross av at det er en interessant innfallsvinkel altså faller utenfor denne oppgavens rammer. Allikevel vil jeg koste på meg et utdrag fra én anmeldelse som på en fin måte får frem både et syn på modernismen generelt som for fokusert på fremskritt fremfor musikken selv og dermed kald og upersonlig, og et syn på *Aftonland* som knyttet til det uttrykksfulle (og dermed mer romantiske). Denne har jeg hentet fra Maren Ørstaviks masteroppgave fra fjoråret som nettopp omhandler resepsjonen av Nordheim.

Nordheim skriver svært radikalt, nærmest uten holdepunkt i tonalitet. Tonespråket i akkompagnementet understreket virkningsfullt stemningen i diktene, og ble en egenartet og fin kontrast til den utspunne og følelsesbetonte melodilinjen i sopranstemmen. Det var et slående bevis på at modernistisk musikk ikke bare er konstruksjon, men at den også kan gi følelse og hjertevarme (Kjell Leikvolls anmeldelse av *Aftonland* i Bergens Tidende 1960 i Ørstavik 2013 : 45).

## Kapittel 6

### Hvor finnes meningen?

Hvordan blir så opplevelsen av mening i dette verket som både innehar modern(istisk)e og romantiske trekk? For å kunne si noe nærmere om dette vil jeg her gå veien om Håvard Enge og en diskusjon av hva man egentlig sitter igjen med når man setter tekst og musikk sammen til ett. Får man da to elementer som står i en kontrast til hverandre og haler i hver sin retning, eller får man kanskje et verk hvor både teksten og musikken mister sin egne identitet og går opp i et felleskunstverk? Og i den sammenhengen kan det også passe seg å spørre – hva er egentlig et verk? Hvor finner vi det?

I et tidligere kapittel nevnte jeg Jack M. Stein som en teoretiker innen feltet tekst/musikk og påpekte at mitt ståsted rundt denne problematikken ikke kunne sammenliknes med hans, selv om hans metoder i og for seg kan være av interesse. I motsetning til Stein har jeg ikke hatt som mål å finne ut av om Nordheims verk er en ”riktig” tonesetting av Lagerkvists dikt eller ikke. For hvordan kan man egentlig bedømme om en tonesetting er riktig? Hvilke kriterier skal ligge til grunn for en slik bedømming? Tidligere i denne oppgaven har jeg plassert meg selv godt innenfor den hermeneutiske fremgangsmåten. Selv om jeg tidvis går inn på detaljnivå når det gjelder både tekst og musikk vil jeg igjen påpeke at alt dette er gjort på bakgrunn av mine egne oppfatninger og opplevelser av disse mediene, og jeg har hele tiden vært klar over at det jeg sier ikke kan være gjeldende på et objektivt og allmenngyldig nivå – men kun må sees som et uttrykk for min personlige opplevelse av *Aftonland* og sammenstillingen av tekst og musikk i verket.

Teoretisk sett finnes det flere grunnposisjoner til forholdet tekst/musikk. Man kan som Stein mene at musikken kun er en tonesetting av diktet, og at dens suksess måles i om den uttrykker tekstens mening eller ei. Dette er, etter min mening, en litt problematisk posisjon fordi den forutsetter at enhver tekst innehar kun én mulig mening og tolkning, og denne baserer seg på forfatterens intensjoner da han/hun skrev den. For meg er det åpenlyst at å sitte x antall år etter at en tekst er skrevet og bestemme nøyaktig hva en

forfatter mente da han skrev teksten ikke er gjennomførbart. For alt vi vet kan det også hende forfatteren ikke *hadde* en fiksert betydning i tankene, men heller mente å uttrykke en stemning, en følelse eller en lek med ord som *også* kunne tolkes på en helt annen måte.

Ved at jeg i denne oppgaven har valgt å vektlegge min egen opplevelse av verket og forholdet mellom tekst og musikk har jeg egentlig allerede fra starten av utelukket en slik jakt på intensjoner og riktige eller uriktige tonesetninger av en tekst. Ved at fokuset har ligget på leseren/lytteren (for å si det med Barthes) har jeg altså langt på vei utelukket forfatteren/komponisten fra min eget arbeid og tolkning. Når jeg allikevel har gått litt inn på Nordheim og diskusjonen om han er modernistisk eller romantisk er altså ikke dette gjort på bakgrunn av et ønske om å finne noen form for intensjoner. Dette har kun vært gjort for å forsøke å belyse sider jeg allerede som lytter hadde oppfattet ved selve verket, og dermed forsøke å få en bredere forståelse av nettopp disse sidene ved verket gjennom å undersøke hvordan det i seg selv står i forhold til sin samtid og øvrige Nordheim-verk.

En annen posisjon er å se tekst og musikk som et nytt kunstverk. Man kan velge å se det slik at både tekst og musikk bare er to sider ved en ny sak, og at ingen av dem egentlig fungerer på egenhånd så fort de er satt sammen. Mitt eget syn er for så vidt beslektet med dette, men jeg mener ikke at man ikke kan skille delene. Selv om Lagerkvists diktning er tonesatt er det fortsatt mulig å lese teksten slik den står alene, og jeg mener at det vil være verdifullt. Det kan føre til en egen opplevelse av teksten i seg selv. I likhet med Håvard Enge ser jeg imidlertid at *når* tekst og musikk er satt sammen blir det en ny helhet hvor den ene faktoren påvirker den andre slik at det man erfarer faktisk er en ny versjon av begge. I innledningen til sin doktorgrad *Music reading Poetry – Hans Zender's Musical Reception of Hölderlin* fra 2010 skriver han:

My point of departure is not the conventional mimetic idea that a composer's task is to imitate and illustrate the poem as "faithfully" as possible. In my view, even when the composer tries to fulfill this ambition, the gap between written and musical language usually means that music will end up transforming the text into something new (Enge 2010 : 9).

Denne posisjonen kan igjen sees fra to innfallsvinkler. Man kan, i likhet med Edward T. Cone, se musikkverket som en lesning, eller tolkning av diktet, hvor alt komponisten ikke har vektlagt blir irrelevant.

The composer is not primarily engaged in "setting" a poem... a composer cannot "set" a poem directly, for in this sense there is no such thing as "the poem": what he uses is one reading of the poem – that is to say, a spesific performance, for even a silent reading is a kind of performance. He must consider all aspects of the poem that are not realizable in this performance irrelevant. And to say that he "sets" even this reading is less accurate than to say that he appropriates it: he makes it his own by turning it into music (Cone i Enge 2010 : 12).

Komponisten er her en leser av diktet, og hans tolkning og inntrykk av det er igjen det som er representert gjennom musikkverket. Ved at jeg så har "lest" hans tolkning og dermed foretatt min egen tolkning vil det jeg erfarer ikke være en sammenstilling av dikt og musikk, men en tolkning av komponistens tolkning av diktet. En slik tankegang kan sies å harmonere med Barthes syn på tekst og leser – teksten oppstår først i dét den blir lest, og den oppstår i leseren – således vil ingen lese et dikt på lik måte. Basert på denne tankegangen er det Nordheim i *Aftonland* setter musikk til allerede noe annet enn diktet slik det står skrevet – og diktet eksisterer kanskje egentlig ikke i utgangspunktet som noe man kan vurdere objektivt på dets egne premisser; all lesning er jo her tolkning. Om man følger denne tankegangen helt ut burde da kanskje denne oppgavens hovedspørsmål ikke dreie seg om forholdet mellom tekst og musikk, men heller mellom Nordheims tolkning av diktet, slik det kommer til uttrykk i musikken, og min egen tolkning og opplevelse av dette igjen.

Enge følger i doktoravhandlingen sin denne tankegangen videre, og drar linjer til at den mer moderne musikkens vektlegging av elementer som form, struktur og fonemer i tonesettingen av dikt faktisk ikke bare kan sees som tolkninger av tekstene, men ligger nærmere *oversettelse*. Han baserer seg på Walter Benjamins tanker fra 1923 hvor det som blir vektlagt er at man i en oversettelse ikke bare skal imitere meningen i en tekst på det nye språket, men også ha fokus på *måten* den sier det den sier på. Dette er for så vidt en tanke som blant annet også finnes hos Gayatri Spivak i år 2000 hvor hun i *The Translation Studies Reader* med et kapittel kalt "The Politics of Translation" skriver om oversettelse og feminisme og hevder at når man som utenforstående (gjærne vestlig) skal oversette tekster skrevet for eksempel av kvinner i mindre velstående land ikke

bare må oversette meningen i teksten, men også ta hensyn til måten den uttrykkes på – hvis ikke går man glipp av noe ved selve tekstens essens. Måten en tekst sier noe på er avhengig av det fonetiske, det rytmiske og det syntaktiske – og det er altså dette man må forholde seg til om man skal kreere en sann oversettelse. Enge siterer Benjamin og skriver:

Benjamin asserts that "a translation, instead of imitating the sense of the original, must lovingly and in detail incorporate the original's way of meaning." Instead of a straightforward duplication of the original, this focus produces a wholly new text that might appear foreign to or even incomprehensible in the target language. For Benjamin, however, this failure to communicate the semantic meaning of the original is not a major problem. Like Boulez, he refers readers directly to the original for that meaning and suggests for the translation a complementary role that touches both the original and the new language (Enge 2010 : 15).

Fokuset på de mer formale sidene ved en tekst når man setter musikk til fører, i likhet med synet på tonesetting av en tekst som komponistens tolkning, til at teksten nå har blitt til noe annet. Både tolkning og oversettelse kommer etter at selve teksten er skrevet, og vil begge være med å bidra til mulige endringer i synet på teksten selv. Enge skriver:

Like translations, musical readings come after the original text, often when the text has become famous or even canonized. And like translations, musical interpretations are not only *results* of the fame of the original text but *contributors* [sic] to it [...] As Cone and Boulez emphasize, even though the musical version of a poem generally quotes the original text, it simultaneously transforms it into an entirely new work, in which the original is often hardly recognizable (Enge 2010 : 18).

Arne Nordheims tonesetting av fire av *Aftonland-diktene* fokuserer, som tidligere påpekt, mer på de semantiske sidene ved diktene enn de formale (selv om han, som nevnt i kapittelet som omhandler første sats i musikkverket, benytter seg av en rytmikk i sangerens melodi som stort sett ligger veldig nært opptil talerytmikken). Således er kanskje *Aftonland* nærmere en tolkning enn en oversettelse, selv om Nordheim her tar teksten ut av sin kontekst og "oversetter" den til musikk. Uansett bidrar den til diktenes videre liv, og gjør dem i tillegg til "noe annet".



Den andre innfallsvinkelen baserer seg her på Lawrence Kramers tanker om at diktet fortsatt eksisterer som seg selv også i den musikalske tonesettingen. Dette står i motsetning til Cones ideer om at diktet i tonesettingen har blitt til noe annet enn det det opprinnelig var, og at dets tidligere form er irrelevant når man står ovenfor en tonesetting. Enge skriver: "[...] Cone does not see a song as a critical reading that must be understood in light of a former text but as a performance that should be experienced independently of its sources" (Enge 2010 : 23). For Kramer derimot vil altså ikke teksten slutte å være tekst i seg selv når den blir satt i en musikalsk kontekst, men vil fortsette å være en selvstendig del av verket som både er innlemmet i verkets betydningsdannelse og kan stå i kontrast til den. "The poem will not surrender its autonomy without objection, and even manages to counteract the production of musical meaning from the 'inside' " (Enge 2010 : 24).

Begge disse standpunktene er etter min syn mulige, både om hverandre og samtidig. Ved at jeg først har undersøkt opplevd betydning i tekstene slik de står alene for så å undersøke om meningen forandrer seg når tekstene er sammenstilt med musikk erkjenner jeg at tekst og musikk er to forskjellige ting – samtidig som de i selve sammensmeltningen også transformeres til noe annet. Men jeg utelukker ikke at de ved å gå opp i hverandre og fremstå som noe nytt allikevel kan fortsette å eksistere i sin selvstendige form og således både forsterke og motarbeide hverandre og den opplevde betydningen i det nye verket.

Gjennomgående i denne oppgaven har jeg brukt begrepet "verk" ganske selvfølgelig som en betegnelse på musikkverket. Dette er en vanlig betegnelse på et musikkstykke i den klassiske tradisjonen, og jeg har brukt det uten betenkeligheter. Nå som jeg nærmer meg denne oppgavens avsluttende parti er det imidlertid på tide å diskutere begrepet – for hvor finnes egentlig verket? Er verket tilstede i partituret (slik det er vanlig å anta innen den klassiske tradisjonen), eller er dets eksistens noe som først oppstår når det blir fremført? Om dette siste er tilfelle, i hvem er det så det oppstår? Er det i den som fremfører det, eller er det i den som hører/leser det?

I sin artikkel "From work to text" skriver Roland Barthes om forholdet mellom det han kaller verk og det han kaller tekst. Han skriver:

Over against the traditional notion of the *work*, for long – and still – conceived of in a, so to speak, Newtonian way, there is now the requirement of a new object, obtained by the sliding or overturning of former categories. That object is the *Text*. (Barthes 1984a : 156).

Etter Barthes syn er det altså mulig (og strengt tatt også nødvendig) å skille mellom hva som er et verk og hva som er en tekst. Han gjør dette i all hovedsak med tanke på det man kaller litterære verk, men jeg velger å gå inn på hans tanker her fordi de er overførbare til feltet musikk (om vi følger Gadammers tanker slik de er presentert i innledningen er jo både musikk og litteratur åndsvitenskaper som nettopp i sin egenskap av å være andre uttrykksformer enn de rent matematiske og objektive har fellestrekk med hverandre, og en behandling av en av dem har mye mer til felles med en behandling av den andre enn de begge har med naturvitenskapene). I følge Barthes er ikke en tekst noe som kan sees på som et objekt, men ligger nærmere en prosess som ikke kan stoppes. Han skriver:

The difference is this: the work is a fragment of substance, occupying a part of the space of books (in a library for example), the Text is a methodological field. [...] the work can be held in the hand, the text is held in language, only exists in the movement of a discourse (or rather, it is Text for the very reason that it knows itself as text); the Text is not the decomposition of the work, it is the work that is the imaginary tail of the Text; or again, *the Text is experienced only in an activity of production* (Barthes 1984a : 157).

På bakgrunn av dette kan det sies at partituret er et verk. Partituret er en fysisk representasjon av hva man som lytter erfarer som et verk og blir med dette da et verk i Barthes forstand. Det som derimot blir viktig her er at verket, slik vi vanligvis bruker begrepet, ikke er å finne i selve partituret, men i det partituret møter leser/utøver/lytter og blir til en opplevende og tolkende prosess. Således burde man kanskje heller begynne å bruke begrepet tekst om det vi kaller verk, eventuelt verkets meningsdannelsesprosess, og begrepet verk om det som er den skrevne siden ved det.

I det øyeblikket man, både innen litteraturvitenskap og innen den klassiske musikktradisjonen, begynner å kalle noe for et verk foretar man samtidig en slags verdivurdering av det og gir det en status som noe av høy verdi. Ifølge Barthes er det her nok et skille mellom hans verkbegrep og tekst. Teksten kan nemlig finnes overalt. "In the same way the Text does not stop at (good) literature; it cannot be contained in a hierarchy, even in a simple division of genres" (loc.cit). Fordi teksten ikke kan fastholdes

i en bestemt form, men heller fungerer som en prosess, vil den heller ikke kunne la seg bestemme av sjangre og kriterier – teksten vil hele tiden sette seg opp mot disse og er i seg selv dermed også motstridende "Taking the word literally, it may be said that the Text is always *paradoxical*" (Barthes 1984a : 158). Teksten er altså full av paradokser, og videre sier Barthes at den også er flertall – det vil si at den ikke bare har en bestemt mening. Han skriver:

The Text is plural. Which is not simply to say that it has several meanings, but that it accomplishes the very plural of meaning: an *irreducible* (and not merely an acceptable) plural. The Text is not a co-existence of meanings but a passage, an overcrossing; thus it answers not to an interpretation, not even a liberal one, but to an explosion, a dissemination. The plural of the Text depends, that is, not on the ambiguity of its contents but on what might be called *the stereographic plurality* of its weave of signifiers [...] (ibid : 159).

Dette samsvarer med tankene Barthes fremstiller i den tidligere omtalte artikkelen "Forfatterens død" – alle mulige tolkninger ligger allerede latente i teksten, hvilke av dem som kommer til uttrykk er imidlertid avhengig av *hvem* det er som fortolker den.

I det foregående sitatet bruker Barthes begrepet "signifiers", dette er et begrep hentet fra Ferdinand de Saussures tegnteori. Kort fortalt kan vi si at språket for Saussure er et system av tegn hvor hvert tegn får sin utforming ut i fra et ønske om å kunne skille det fra andre tegn. Hvert tegn representerer noe utover seg selv, og tegnet selv og dets form har over tid blitt uløselig knyttet til dets innhold. Dette gir seg utslag i at om man endrer formen, om enn bare litt, vil man samtidig endre betydningen (eksempelvis vil et skifte i forbokstav (som ways → days) ha veldig mye å si for betydningen av ordet). "Signifier" eller for å ta det på norsk: "signifikant" er betegnelsen på tegnets form, og "signified", eller "signifikat" er tegnets meningsinnhold (se Berthens 2008 : 42 – 47 for en mer utfyllende forklaring av denne tegnteorien). Barthes benytter seg også av et tredje begrep som på fransk har fått navnet "signifiante". Knut Stene-Johansen definerer i *I tegnets tid* dette som betydningsdannelse. Dette kan "[...] forstås som en *prosess* som krever et bestemt *arbeid* av subjektet både i og med språket" (Stene-Johansen 1994 : 139 – 140). Betydningsdannelsen oppstår for Barthes ikke bare i møtet mellom signifikant og signifikat, men også i møtet mellom teksten og fortolkeren (ibid : 139 – 140).

Verket har her, i følge Barthes, funksjonen av tegnet. Teksten derimot kan sees som det tegnet representerer, noe som ikke lenger er én fiksert betydning, men noe som stadig gjennomgår en forandring ved at det setter seg ut over seg selv. Sett slik stemmer dette også overens med min kommentar over om at partituret kan sammenliknes med Barthes' verk, og musikken – det som kommer ut som klingende resultat fra dette partituret, med det Barthes kaller tekst. Som ved lesning av litterære tekster vil også en lesning (les fremførelse) av et verk kunne variere fra utøver til utøver (selv om det ofte finnes visse retningslinjer for hvordan et verk "burde" fremføres er det ikke dermed sagt at man er helt nødt til å gjøre det på den måten, og om vi skal følge den tidligere nevnte holdningen om at enhver form for lesning er en fortolkning vil man heller aldri kunne være fullstendig tro mot verket, kun utføre en tolkning av det). Slik vil man hele tiden kunne tilføre teksten nye betydninger og tolkninger, selv om det skrevne verket for alltid vil være det samme.

Videre skriver Barthes at verket blir tilskrevet forfatteren, han er opphavsmannen og *eier* dermed verket. Dette eierskapet har ført til at man innen litteraturvitenskapen har hatt forfatterens intensjoner som et sentralt tema når det gjelder behandlingen av litterære verk. Samfunnet har (blant annet gjennom lover om opphavsrett) støttet oppom denne forbindelsen mellom forfatteren og hans verk. Teksten derimot står ikke i en slik forbindelse til noen opphavsmann.

As for the Text, it reads without the inscription of the Father. [...] Hence no vital 'respect' is due to the Text: it can be *broken* (which is just what the Middle Ages did with two nevertheless authoritative texts – Holy Scripture and Aristotle); it can be read without the guarantee of its father, the restitution of the inter-text paradoxically abolishing any legacy (Barthes 1984a : 161).

Innen musikkvitenskapen er det også tydelig at ethvert verk blir knyttet opp mot en opphavsmann, i noen situasjoner er det nesten som om navnet til komponisten i seg selv er nok til å danne et visst inntrykk av hvordan verket er *før* man i det hele tatt har hørt det. I seg selv mener jeg ikke at dette er noe negativt – opp igjennom årene har man for de fleste komponister funnet frem til enkelte trekk som preger deres komposisjoner. Et tydelig eksempel på dette finnes jo så nært som i denne oppgaven. Det jeg oppfatter som det viktigste og mest overførbare med dette poenget hos Barthes er at man, når man nærmer seg et verk, bør forsøke å være bevisst på at det er slik. Under hele arbeidsprosessen med denne oppgaven har jeg vært bevisst på at *Aftonland* er et verk

skrevet av nettopp Arne Nordheim. Allikevel har jeg forsøkt å ikke vektlegge det aspektet før *etter* jeg hadde foretatt min egen tolkning. Dette er gjort som et forsøk på å la min personlige og umiddelbare opplevelse av tekst og musikk i verket være det som har drevet oppgaven fremover, og således også være det all teori har blitt utledet fra. Ved å benytte meg av denne tilnærmingsmetoden nærmer altså det som legges frem i denne oppgaven seg det vi har sett at Barthes kaller tekst. Alt som legges frem her er dermed igjen kun én versjon av teksten (som i seg selv, slik vi har sett, egentlig er flertall i ordets rette forstand).

Barthes forsøker i denne artikkelen ikke bare å definere forskjeller mellom verket og teksten, men skriver også om selve lesningen. Han sier at lesningen av bøker nesten har gått over til et rent forbruk av dem, og det eneste kriteriet som skiller "kultivert" og mer hverdagslig lesning er smaken (altså om man vurderer verket som godt og høytstående eller ikke) (jmf. Barthes 1984a : 161-162). Dette gjelder altså for bøker, eller verk. En tekst derimot kan ikke bare forbrukes. Når man leser en tekst vil selve lesningen heller nærme seg skrivningen enn forbruket; når man leser en tekst utlegger man jo en mulig betydning av den; man havner således i en slags mellomposisjon hvor man fjerner teksten fra verkets direkte forbruk og "[...] gathers it up as play, activity, production, practice" (Barthes 1984a : 162). Videre skriver han:

In fact, *reading*, in the sence of consuming, is far from *playing* with the text. 'Playing' must be understood here in all its polysemy: the text itself *plays* (like a door, like a machine with 'play') and the reader plays twice over, playing the Text as one plays a game, looking for a practice which re-produces it, but, in order that that practice not be reduced to a passive, inner *mimesis* (the Text is precisely that which resists such a reduction), also plays the Text in the musical sense of the term (loc.cit).

Videre drar han linjer mellom litteratur og musikk, og sammenlikner spesielt lesningen av tekster med tolkningen av nyere klassisk musikk (han bruker begrepet "post-serial") hvor komponistene ofte lar noe være opp til tolkeren, eller utøveren, å bestemme. (I Stockhausens *Klavierstück XI* for eksempel er alle stykkets nitten deler skrevet på ett stort ark, og meningen er at utøveren skal begynne med den delen han først får øye på, også fortsette med den neste delen han ser. Slik skal han holde på til en av delene er spilt tre ganger – dette blir stykkets avslutning. På denne måten blir stykket forskjellig hver gang, og selv om alle de skrevne delene er de samme trenger ikke alle delene

nødvendigvis å være tilstede i hver eneste fremføring (for mer om dette se Griffiths 2010 : 107 ff).) Han skriver "The Text is very much a score of this new kind: it asks of the reader a practical collaboration. Which is an important change, for who executes the work?" (Barthes 1984a : 163).

Her havner vi så tilbake i to av de spørsmålene jeg stilte i starten av dette kapittelet, nemlig: hva er et verk, og hvor finner vi det? Med Barthes som utgangspunkt så vi at det kjente verkbegrepet kanskje egentlig burde deles opp i to – partitur, og det som skjer i møtet mellom utøver, leser, eller lytter og partituret. Barthes benevner selve boken som det stivnede og uforanderlige verket, dette kan i musikken sammenliknes med partituret. Det leseren erfarer, i møtet med det som står i boken, blir benevnt som tekst – og det er altså her man kan plassere det som oppstår idet partituret blir erfart på en eller annen måte. Ett spørsmål dukker imidlertid opp når jeg så gjør denne todelingen; hvilken av disse kategoriene skal få lov til å ha betegnelsen verk innen musikkvitenskapen? Musikk som fenomen er jo i seg selv både klingende og flyktig – når den er spilt er den strengt tatt ikke tilstede lenger. Er det da denne opplevelsen, dette møtet, som skal få lov til å bli karakterisert som verk (som tidligere nevnt er et begrep som, slik jeg er vant med at det brukes, vurderer noe som verdifullt), eller er det den skriftlige representasjonen av det som skal få den karakteristikken (slik Barthes gjør med boken)?

Jeg velger å ikke forsøke å komme med noe entydig svar på dette, men heller la det stå åpent. Det viktigste i denne omgang er nettopp å *stille* slike spørsmål for på den måten å kunne bli litt mer bevisst på hva det egentlig er man behandler når man undersøker et musikkverk, og dermed kunne komme litt nærmere en forståelse av det. En slik bevissthet ovenfor selve objektet vil igjen gjøre det lettere å si noe om meningsdannelsen – som, gjennom *Aftonland*, er denne oppgavens hovedanliggende.

Under den analytiske gjennomgangen av *Aftonland* viste det seg at min opplevelse av meningen i diktene alene, og opplevelsen av mening i musikkverket hadde store fellestrekk. Når man foretar en slik sammenlikning mellom to størrelser finnes det noen generelle muligheter for utfallet; de kan stå i en sammenheng, de kan oppleves som i kontrast til hverandre, eller de kan oppleves som om de ikke forholder seg til hverandre i det hele tatt. Sammenstillingen av tekst og musikk i *Aftonland* oppleves for meg som å falle under den første kategorien. De står i en forbindelse med hverandre, men det betyr

ikke at de nødvendigvis er det samme. Jeg har tidligere påpekt at temakretsene som preger Nordheims komposisjoner; ensomhet, død, kjærlighet og landskap allerede er tilstede i *Aftonland*. De fire Lagerkvist-diktene sentrerer seg også rundt beslektede temaer: mennesket er inne i sitt livs aften og konfrontert med tanken på døden søker det etter et større fellesskap, etter noe opprinnelig og holdbart som ikke blekner og forsvinner, slik det menneskelige livet gjør. Denne søken glir over i en lengsel, og en følelse av å være ensom og forlatt – både på jorden (fordi man snart skal bevege seg vekk fra den) og i forhold til det opprinnelige (ved at man i utgangspunktet ble overlatt til seg selv og det menneskelige, flyktige livet). Store og naturlige fenomener som havet, ørkenen og de store fjell blir brukt som bilder på kontrasten mellom det om består og det som nødvendigvis blekner og forgår.

I musikkverket finner jeg også disse tingene, men de er alle blitt *forsterket*. Kontrasten mellom det himmelske og det jordlige oppleves større her (eksemplifisert gjennom kontraster mellom lys og mørke, som opptrer både i valget av hvilke instrumenter som spiller hvor, og i selve det musikalske materialet [valget av melodiske konturer og motiver, den harmoniske bearbeidelsen og orkestreringen]). Likeledes oppfatter jeg at forskjellen mellom den evige ro og det stadig skiftende menneskelige livet også blir mer fremtredende, med skifter mellom partier i musikken som baserer seg på raske løp og mange instrumenter på en gang, og lengre, liggende klanger og pauser.

Som nevnt i innledningen har Nordheim i *Aftonland* plukket seg ut fire dikt fra Lagerkvists diktsamling. I tillegg til å plukke ut dikt som i utgangspunktet ikke står samlet, har han også byttet om på hvilken rekkefølge de dukker opp i. I kapittel en påpekte jeg at det diktet som i Lagerkvist samling dukker opp først av de Nordheim har valgt, blir brukt til sist i musikkverket, og jeg stilte spørsmålet om hvorfor Nordheim gjør dette grepet. Når jeg nå er ved oppgavens slutt ser jeg at dette er et spørsmål som henvender seg direkte til komponisten, og dermed i seg selv kan bli vanskelig å svare på. Det spørsmålet jeg kanskje heller burde ha stilt er: hva gjør dette med opplevelsen av mening?

Gjennom utlegningen av musikkverket har jeg flere ganger trukket frem stjernene som sentrale, og jeg har vist til hvordan blant annet de lyse metalliske klangene satt opp mot litt mørkere klanger kan tolkes som en representasjon av stjernene der de står i det store, mørke tomrommet og viser oss at det finnes noe annet enn det jordlige liv. Ved at

diktet "Min längtan" her er brukt først (hvor stjernene nevnes i dets andre linje), og "Det är om aftonen" (som avsluttes med ordet "stjärnor") står sist bidrar også rekkefølgen på dem (i tillegg til tonesettingen) til at stjernene oppfattes som sentrale. Også de to andre diktene er flyttet på i forhold til hvordan de står i diktsamlingen. Etter "Min längtan" kommer "Som molnen", og deretter "Den döde". Etter at mennesket først har beskrevet hva det lengter etter følger en beskrivelse av det jordlige livet slik det fremstår i dets flyktighet. Det lille mennesket fortviler så over at det ikke finnes lenger før det til slutt innfinner seg med at det var på tide og søker sin plass i det evige – ja, nærmest tar bolig blant stjernene.

Som nevnt opplever jeg altså at musikken forsterker aspekter ved teksten. Den gjør kontrastene mellom det himmelske og det jordlige tydeligere, det er større forskjell på stillhet og uro, og i tillegg opplever jeg til tider en større tristhet – både ved adskillelsen fra det evige, og ved adskillelsen fra det menneskelige. Samtidig virker den endelige innfinnelsen med situasjonen nærmest enda mer tilfredsstillende for den som gjennomgår denne prosessen fra fysisk form til noe annet som er høyere. Her må jeg imidlertid påpeke at selv om jeg finner mye av det samme i både teksten og musikken betyr ikke dette at musikken spiller teksten. I likhet med tidligere tanker fremsatt i dette kapittelet vil jeg heller si at når tekst og musikk går sammen oppstår det noe nytt. Slik vil den opplevde meningen ikke lenger være å finne ved fokus på kun det felles kunstverkets to bestanddeler, men den oppstår som noe "tredje".

Begrepet om det tredje er her hentet fra Roland Barthes, og det har sammenheng med det han selv kalte "signifiance" – som på norsk av Stene Johansen ble oversatt med betydningsdannelsen (se side 83). I artikkelen "The Third Meaning" – Research notes on some Eisenstein stills" skriver han:

As for the other meaning, the third, the one 'too many', the supplement that my intellection cannot succeed in absorbing, at once persistent and fleeting, smooth and elusive, I propose to call it *the obtuse meaning*. [...] *Obtus* means *that which is blunted, rounded in form*. [...] An obtuse angle is greater than a right angle: *an obtuse angle of 100°*, says the dictionary; the third meaning also seems to me greater than the pure, upright, secant, legal perpendicular of the narrative, it seems to open the field of meaning totally, that is infinitely (Barthes 1984b : 54 – 55).



Nå er Barthes riktignok å regne som en radikal hermeneutiker, og slik det kommer frem i sitatet over, er han på jakt etter å åpne opp meningsfeltet ut i det uendelige. Dette er ikke noe jeg tar sikte på, men jeg velger allikevel å låne begrepet om den tredje mening. Det oppstår noe annet når man setter tekst og musikk sammen til ett, og som vi har sett gjennom utleggingen av verket og diskusjonen av holdninger til feltet, er det som oppstår vanskelig å sette fingeren på. Det som oppstår lar seg ikke fullt ut forklare gjennom kun en undersøkelse av enkeltdelene, man må også forsøke å ta i betraktning hvordan de påvirker hverandre – samtidig som man er klar over at man allikevel ikke klarer å omfatte alt ved dette objektet. Spørsmål om mening hører uløselig sammen med spørsmål om forståelse, og forståelsen er igjen knyttet opp mot den som prøver å forstå. Således kan forholdet mellom tekst musikk og mening best forstås som en prosess hvor teksten og musikken spiller med - og mot hverandre, men samtidig også spilles ut mot fortolkeren.

## Etterord

Denne oppgavens problemstilling har vært flerdelt i sin natur. Jeg har villet undersøke forholdet mellom tekst, musikk og opplevd mening i Arne Nordheims *Aftonland*. Dette har jeg gjort gjennom en utlegging av både teksten og musikken. Samtidig har jeg stilt spørsmål ved hva som skjer når man setter disse to elementene sammen til ett. For å komme frem til dette har jeg gått veien om både den filosofiske (Gadamer) og den radikale (Barthes) hermeneutikken. Dette har jeg gjort fordi en oppgave som dreier seg rundt en estetisk erfaring nødvendigvis innebærer tolkning, og da hermeneutikken er den vitenskapelige retningen som tar fortolkeren med i betraktning måtte det rett og slett bli sånn.

Innen en slik retning tas det høyde for at enhver fortolker har sin egen bakgrunn og sine egne erfaringer, og disse vil nødvendigvis også være medvirkende i hans, eller hennes, forståelse. Derfor er jeg åpen for at andre vil forstå både denne oppgaven, og det oppgaven omhandler, på en annerledes måte enn det jeg gjør.

Nordheim er en komponist det er lett å danne seg et eget og personlig bilde av. Ikke bare er han et navn fra vår egen tid som har blitt løftet frem som et symbol på den moderne musikken i Norge (med både positive og negative utslag), men han arbeider også hele tiden med det samme: store romantiske temakretser som angår oss alle.

Dette siste er også noe han har til felles med dikteren Nordheim i dette verket henter teksten fra: Per Lägerkvist. Gunnel Malmström skriver det slik:

Det arketypiske ved symbolbruken i Lagerkvists siste diktning tror jeg kan gi litt av forklaringen på at det finnes så mange forskjellige tolkninger av disse bøkene. Nettopp fordi symbolene er så generelle, vil hvert menneske legge inn sin spesielle opplevelse i tolkningen (Malmström 1970 : 179).

Det samme mener jeg altså er gyldig for Nordheims musikk generelt, og *Aftonland* spesielt. Det som behandles her er store, eksistensielle temaer som livet og døden. Hvert menneske har sitt eget forhold til slike spørsmål, sin egen tro, sine egne svar. Som tidligere påpekt mener jeg altså ikke å ha funnet noen slags fasit på hvordan forholdet mellom tekst, musikk og mening arter seg i dette musikkverket. Det eneste jeg har

funnet svaret på er hvordan dette oppleves for meg personlig, samt en mulig fremgangsmåte for å undersøke slike forhold. Samtidig har jeg gjennom dette arbeidet opparbeidet et syn om at ting som blir ansett som "typisk Nordheim" – og ofte tilskrevet en avstamning fra senere verk allerede har slått rot i hans tidlige komposisjoner. For å avrunde både dette etterordet og hele denne masteroppgaven vil jeg bruke et lite sitat jeg har funnet om Pär Lagerkvists diktning. Det kunne nemlig like gjerne omhandlet Nordheim.

*Som i Aftonland* var det från början och förblir det ända in i det sista (Schöier 1981 : 138).

## Litteraturliste

- Adler, Samuel (2002) *The Study of Orchestration – Third Edition*, New York : W.W Norton & Company, Inc
- Adorno, Theodor W. (2003) "Fragment om musikk og språk" i *Musikkfilosofi*, Oslo: Pax Forlag
- Aksnes, Hallgjerd (1994) *Musikk, tekst og analyse – En studie med utgangspunkt i Arne Nordheims Nedstigningen*, Hovedoppgave i musikkvitenskap, Oslo : Universitetet i Oslo (utgitt av UNIPUB i *Skriftserie fra Institutt for musikk og teater*, 1996 : 4)
- Aksnes, Hallgjerd; Nesheim, Elef og Pedersen, Morten Eide (2001) "Norges musikkhistorie 1950 – 2000 – Modernisme og mangfold", bind nr 5 i Arvid Vollsnes (red.) *Norges Musikkhistorie*, Oslo : Aschehoug forlag
- Barthes, Roland (1984a) "From work to Text" i Stephen Heaths utvalg og oversettelse, *Image, Music, Text*, Storbritannia : Fontana Paperbacks
- Barthes, Roland (1984b) "The Third Meaning" i Stephen Heaths utvalg og oversettelse, *Image, Music, Text*, Storbritannia : Fontana Paperbacks
- Barthes, Roland (2004) "Forfatterens død" i *Forfatterens død og andre essays*, København : Gyldendal
- Bertens, Hans (2008) *Literary Theory – the basics, 2nd edition*, London : Routledge
- Brindle, Reginald Smith (2002) *Musical Composition*, New York : Oxford University Press
- Dalot, Yisrael (2001) *Klingende ord – Samtaler med Arne Nordheim*, Oslo : Aschehoug
- Dunsby, Jonathan (2004) *Making Words Sing – Nineteenth – and Twentieth Century Song*, Cambridge : University Press
- Enge, Håvard (2010) *Music Reading Poetry – Hanz Zender's Musical Reseption of Hölderlin*, Doktoravhandling, Institutt for musikkvitenskap, Oslo : Universitetet i Oslo
- Fish, Stanley (1980) "Interpreting 'Interpreting the Variorum' " i Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, mass : Harvard University Press
- Flø, Asbjørn Bokkum (2012) <<http://lydskrift.no/story/memorabler---om-arne-nordheims-elektroniske-musikk>> [27.04.14]

- Gadamer, Hans-Georg (2012) *Sannhet og metode – grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*, Oslo : Pax Forlag
- Guldbrandsen, Erling E. (1992) "Spor av en helhet? Om noen sentrale lesninger av Mahlers 9. symfoni, 1. sats" i Karin Gundersen og Ståle Wikshåland (red.), *EST IV: Kunst og mening – Grunnlagsproblemer i estetisk forskning*, Oslo : Norges allmenntvitenenskapelige forskningsråd
- Guldbrandsen, Erling E. (1995) *Tradisjon og tradisjonsbrudd – en studie i Pierre Boulez: Pli selon pli – portrait de Mallarmé*, Doktoravhandling ved Institutt for musikk og teater, Oslo : Universitetet i Oslo
- Griffiths, Paul (2010) *Modern Music and After – 3rd edition*, New York : Oxford University Press
- Haugen, Paal-Helge (2013) "Uventa songar – Spreidde notat om Arne Nordheim og litteratur, språk og musikk" i Lars Mørch Finborud (red.), *Arne Nordheim – Ingen -ismer for meg takk!*, Offeus Publishing
- Herresthal, Harald (2011) Heftet inne i CD'en *Epitaffio* med Oslo filharmonien, Simax classics PSC 1318
- Jakobson, Roman (1978) "Lingvistikk og poetikk" i Arild Linneberg og Anders Heldal (red.), *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, Oslo : Gyldendal
- Kerman, Joseph (1980) "How We Got Into Analysis, and How to Get Out" [online] i *Critical Inquiry*, Vol. 7, nr 2, s 311 – 331, tilgjengelig via JSTOR  
<http://www.jstor.org/stable/1343130> [27.04.14]
- Kjems, Thorkil (2007) "Overgangstid og klassisk" i Søren Sørensen og Bo Marschner (red.) *Gads Musikkhistorie*, København : Gads Forlag
- Kvam, Oddvar S. (1991) "Prisvinneren" i Stein Mehren, Mova Levin, Oddvar S. Kvam og Kjell Skjellstad, *Arne Nordheim – og alt skal synge!* Oslo : Dreyer
- Lagerkvist, Pär (1962) *Aftonland*, Stockholm : Albert Bonniers Förlag
- Larsen, André W. (2003) *Rabulist eller ikon? Resepsjonen av Nordheim*, Hovedoppgave i musikkvitenskap, Oslo : Universitetet i Oslo
- Levin, Mona (1991) "Skaper av den gode uro" i Stein Mehren, Mova Levin, Oddvar S. Kvam og Kjell Skjellstad, *Arne Nordheim – og alt skal synge!* Oslo : Dreyer
- Malmström, Gunnel (1970) *Menneskehjertets verden – Hovedmotiv i Pär Lagerkvista diktning*, Oslo : Gyldendal
- Nesheim, Elef (2012) *De heftige årene – Norsk modernisme 1956-68*, Oslo : Unipub

- Nordal, Ola (2013) "Ingen -ismer for meg, takk! – Et portrett av komponisten som ung mann" i Lars Mørch Finborud (red.), *Arne Nordheim – Ingen -ismer for meg takk!*, [utgivelsessted ikke oppgitt] Orfeus Publishing
- Persichetti, Vincent (1961) *Twentieth-Ceuntury Harmony- Creative Aspects and Practice*, New York : W.W Norton & Company
- Reitan, Lorenz (1975) *Arne Nordhiems Eco og Floating – En undersøkelse av det musikalske materialet og dets bahandling, og en sammnligning av verkene*, Hovedoppgave i musikkvitenskap : Universitetet i Oslo
- Reitan, Lorentz (2002) Heftet tilhørende CD-samlingen *Listen, the art of Arne Nordheim*, Aurora
- Risnes, Åsmund (1982) *Bortenfor Gudene – Religiøs mystikk hos Pär Lagerkvist med særlig vekt på Aftonland, Sibyllan og Ahasverus död*, Hovedoppgave ved Nordisk Institutt, Oslos : Universitetet i Oslo
- Schöier, Ingrid (1981) *Som i Aftonland – studier kring temata, motiv och metod i Pär Lagerkvists sista diktsamling*, Doktoravhandling ved det Humanistiske Fakultet, Stockholm : Stockholms Universitetet
- Skyllstad, Kjetil (1991) "Musikkens Morgenrøde" i Stein Mehren, Mova Levin, Oddvar S. Kvam og Kjell Skyllstad, *Arne Nordheim – og alt skal synge!* Oslo : Dreyer
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2000) "The Politics of Translation" i Lawrence Venuti og Mona Baker (red.) *The Translation Studies Reader*, London : Routledge
- Stein, Jack M. (1971) *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*, USA: Harvard University Press
- Stene-Johansen, Knut (1994) *I tegnets tid – utvalgte artikler og essays*, Oslo : Pax Forlag
- Wollnick, Peter (1971) *Arne Nordheims CANZONA per orchestra og EPITAFFIO per orchestra & nastro magnetico – En undersøkelse av klangen som stilelement på bakgrunn av samtidens orkestermusikk*, Magistergradsavhandling i musikkvitenskap, Oslo : Universitetet i Oslo
- Ørstavik, Maren (2013) «Overraskende Romantisk» *En fordypning i kritikkene av Arne Nordheims musikk 1960 – 2011*, Masteroppgave – Institutt for musikkvitenskap, Oslo : Universitetet i Oslo

### Partiturer

Nordheim, Arne - *Aftonland for Soprano (or tenor) and Chamber Ensemble*. København, Wilhelm Hansen Edition (© 1988)

Nordheim, Arne - *Canzona for Orchestra*. København, Wilhelm Hansen Edition (© 1962)

Nordheim, Arne - *Doria for Tenor and Orchestra*. København, Wilhelm Hansen Edition (©1977)

Nordheim, Arne - *Stringquartet 1956*. København, Wilhelm Hansen Edition (© 1972)

### Innspilling

Nordheim, Arne 2002. *Listen – the art of Arne Nordheim*, 7 CDer med forskjellige ensembler, *Aftonland* er innspilt med Siri Torjesen, BIT 20 Ensemble og Ingar Bergby (dirigent), Aurora ACD 5070

I tillegg er diverse strømmetjenester benyttet under lytting